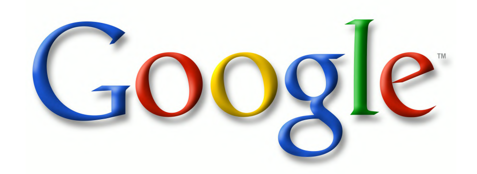
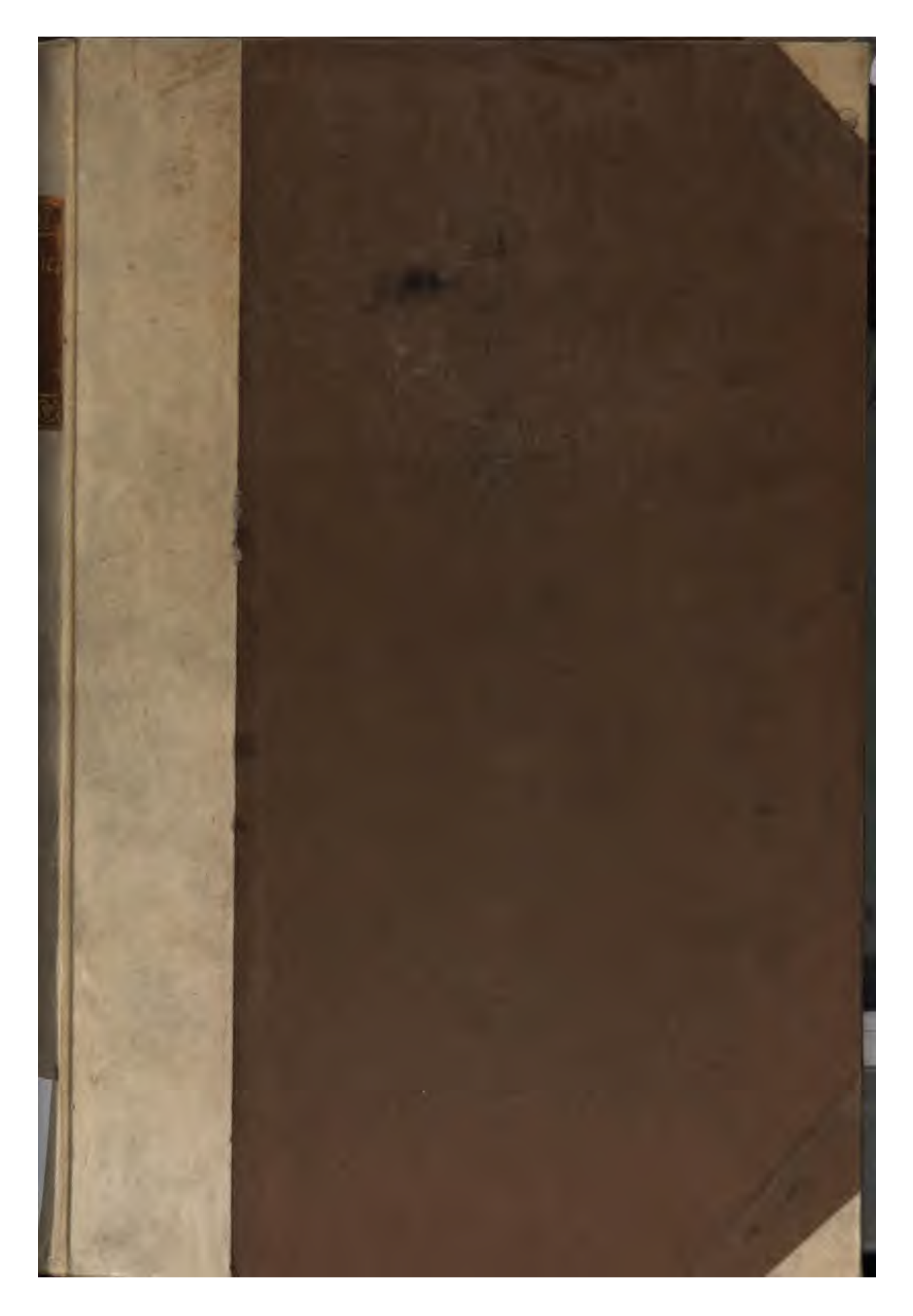
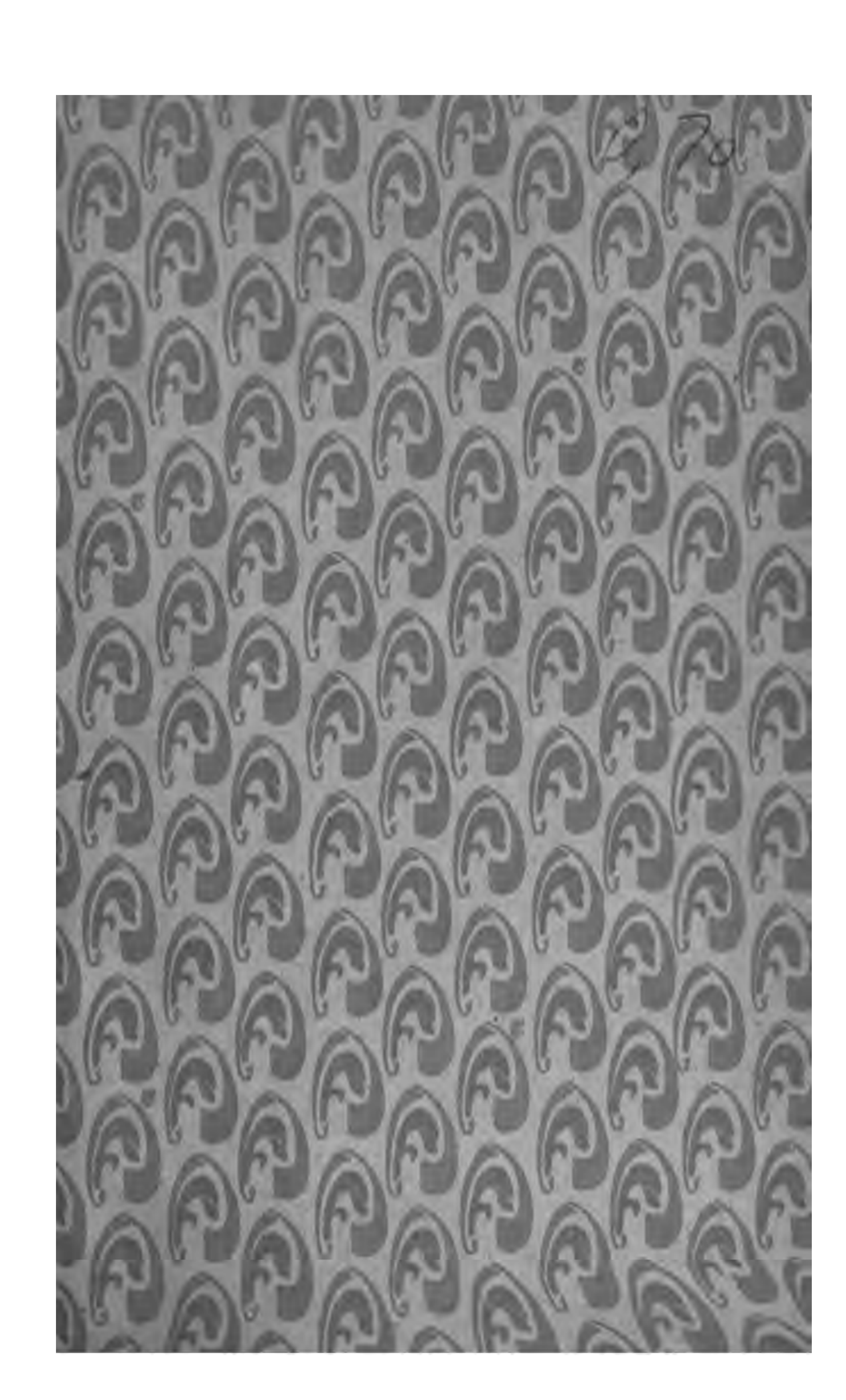








Fritz v. der Leyen 1905

Kleist-Studien

Von

Spiridion Wukadinović



Stuttgart und Berlin 1904
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger
G. m. b. H.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Bernhard Seuffert

in dankbarer Verehrung

zugeeignet



Vorwort

Von den hier gesammelten Aufsätzen über Heinrich v. Kleist ist der erste eine Zusammenfassung zweier früherer Arbeiten (Allgemeine Zeitung 1898, Beilage 145 und Gegenwart 1899, Nr. 28); der vierte, über das Käthchen, ist bereits 1895 im zweiten Ergänzungsheft des „Euphorion" erschienen und nur wenig überarbeitet. Die übrigen sind hier zum ersten Male gedruckt.

Jene Aufsätze, die der Kleistforschung neues Material zuführen, bedürfen wohl keines Geleitworts, das ihre Berechtigung erst erweisen müßte. Anders steht es mit der Studie „Guiskards Tod", die einiges über die mutmaßliche Fortsetzung des Fragments zu ergründen versucht. Da sie naturgemäß mit Hypothesen arbeitet, muß ich auf manchen Widerspruch gefaßt sein. Man wird vielleicht auch meinen, daß der aufgewandte Apparat dem verhältnismäßig kleinen Ergebnis nicht entspreche. Solchen Einwendungen gegenüber betone ich, daß ich das Hauptgewicht in dieser Arbeit nicht so sehr auf das

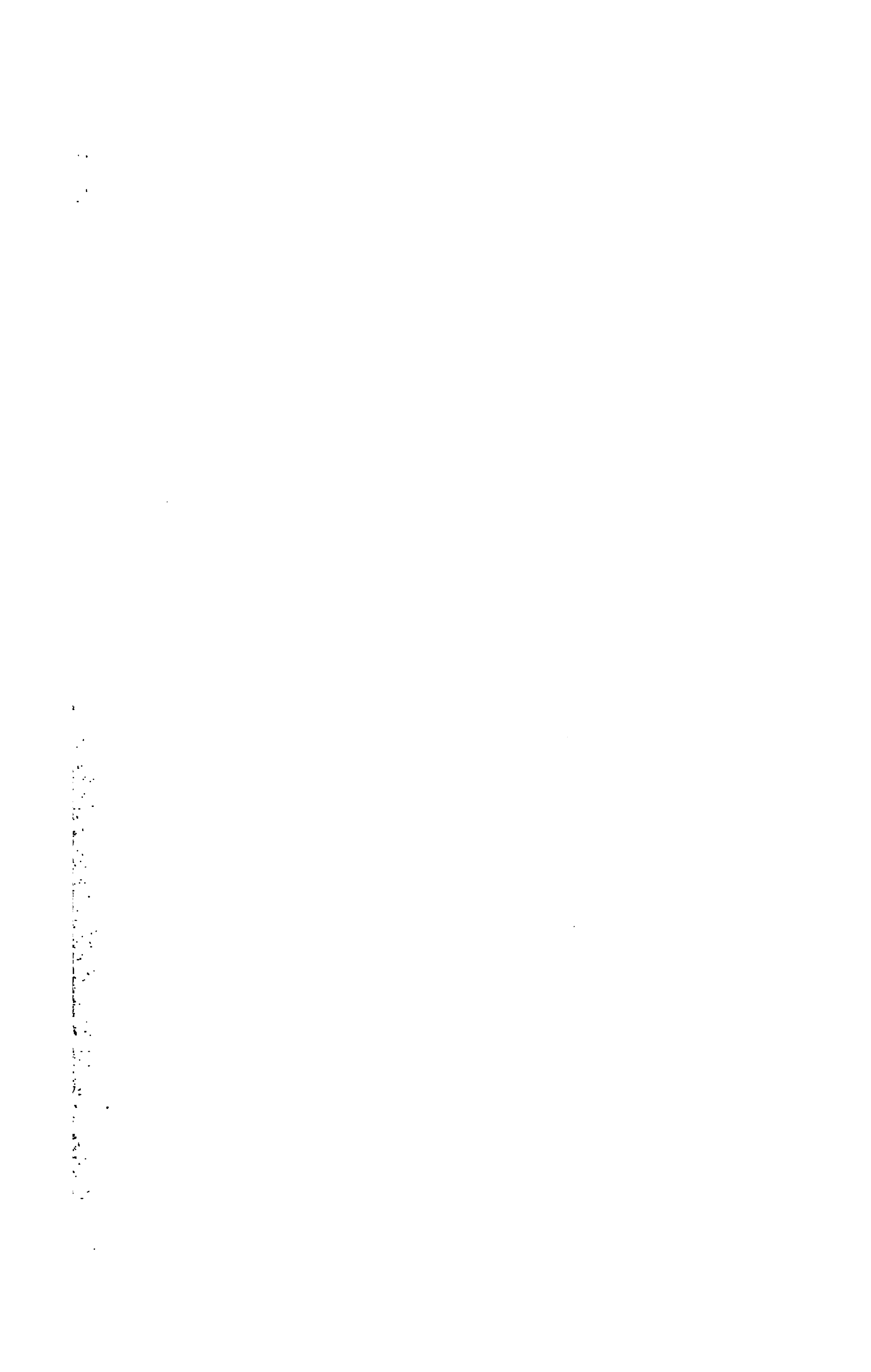
Resultat, als vielmehr auf die Methode lege, die meines Wissens hier zum ersten Male für die Behandlung einer fragmentarischen Dichtung angewendet wird. Wenn sie andere einen Schritt weiter führen oder an einem anderen Werk sich bewähren wird, hat mein Aufsatz in meinen Augen auch dann seinen Zweck erfüllt, wenn die fachmännische Kritik mit seinen Ergebnissen nicht in allem übereinstimmen sollte. —

Besonderen Dank schulde ich dem Manne, dessen Namen ich auf die erste Seite meines Buches geschrieben: dem verehrten Lehrer, dessen vielseitige Anregungen es durchziehen, wie auch dem selbstlosen Freunde, der er mir im Lauf der Jahre geworden ist, und dessen Teilnahme und Wohlwollen ich auch ferner nicht missen möchte. Neben ihm hat mich vor allen Herr Prof. August Sauer durch gütige Förderung zu lebhaftem Dank verpflichtet. Für Beweise freundlichen Interesses danke ich den Herren Prof. Erich Schmidt und Prof. Richard M. Meyer in Berlin.

Prag, im März 1904.

S. W.

Inhalt



Zwei Jugendlustspiele?

I

Als vor einiger Zeit[1]) die Nachricht durch alle Blätter ging, dem Professor der deutschen Literatur in Kiel, Eugen Wolff, sei es gelungen, zwei bisher unbekannte Jugendlustspiele Heinrich v. Kleists aufzufinden, mochte man glauben, daß es sich um einen handschriftlichen Fund von unzweifelhafter Echtheit handle. Man wunderte sich vielleicht, daß zwei Stücke Kleists so lange Zeit ganz verschollen gewesen sein konnten, daß in allen seinen Briefen, in den vielen Zeugnissen anderer über sein Leben gar nie die Rede von ihnen gewesen sein sollte —, aber man nahm schließlich doch eine so apodiktisch gebrachte Nachricht gläubig, wenn auch mit einem begreiflichen Maß von Neugierde entgegen. Diese Neugier ist nun gestillt. Wolff hat zuerst im „Berliner Tageblatt" vorläufige Mitteilungen über die beiden Stücke gebracht, die bereits das Wesentlichste enthalten, und jetzt sind auch die Stücke selbst erschienen[2]), begleitet von einer abschließenden Einleitung des Herausgebers.

---

[1]) Geschrieben 1898.

[2]) Zwei Jugendlustspiele von Heinrich v. Kleist. Herausgegeben von Eugen Wolff. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung.

Nun stellt sich der Sachverhalt aber ganz anders dar. Wolff war durch verschiedene dunkle Andeutungen Kleists über seine literarische Tätigkeit zu dem Schlusse gelangt, daß noch vor der „Familie Schroffenstein“, im Jahre 1802, Lustspiele Kleists im Verlage Geßners zu Bern und Zürich erschienen sein müssen. Er suchte, fand richtig laut Ausweis des Leipziger Meßkatalogs, daß Geßner in diesem Jahr ein anonymes Werkchen, „Lustspiele“ betitelt, verlegt hatte, und vermutete, daß dies die von ihm gesuchten Kleistschen Lustspiele seien. Nach einigem Suchen wußte er sie sich zu verschaffen, und siehe da — seine Vermutung ward ihm zur Gewißheit, denn zu den äußeren Gründen gesellten sich auch innere, die ihm die gefundenen Stücke unzweifelhaft als Kleists geistiges Eigentum erscheinen ließen.

Diese näheren Begleitumstände stellen den Fund Wolffs in ein wesentlich anderes Licht. Ein solcher Fund würde allerdings, wenn er sich als unzweifelhaft herausstellt, dem Entdecker alle Ehre machen, denn neben dem glücklichen Zufall, dem Vater aller Entdeckungen und auch aller literarischen Ausgrabungen, hätte der Scharfsinn und die Kombinationsgabe des Herausgebers hervorragenden Anteil an der Auffindung der beiden Stücke. Der Literarhistorie wird seit jeher gern Mangel an Exaktheit vorgeworfen, und besonders die Vertreter der „exakten“ Wissenschaften pflegen sie über die Achsel anzusehen. Die Tat eines Leverrier, der aus dem

Zusammentreffen gewisser Erscheinungen die Existenz des Neptun ableitete und dessen Stellung auf das genaueste berechnete, ohne ihn je zuvor mit Augen gesehen zu haben, traut man ihr einfach nicht zu. Hier hätten wir nun mutatis mutandis eine solche Tat auf dem Gebiete der literarhistorischen Forschung. Aber eine derartige Entdeckung bedarf, wenn sie sich einen gleichberechtigten Platz neben anderen erringen soll, nicht minder einer mathematisch genauen Beweisführung, ja sie muß mehr als eine andere sich auf Zeugnisse von schlagender Unwiderleglichkeit stützen, vor denen sich der Zweifel in alle Winkel verkriecht. Sonst muß sie es sich gefallen lassen, von dem stolzen Throne unwiderleglicher Wahrheit abgesetzt und in das nebelhafte Reich unbewiesener Hypothesen verwiesen zu werden.

Sehen wir nun zu, ob die Gründe Wolffs von solcher Beschaffenheit sind. Wolff geht davon aus, daß Kleists Briefe seit dem Jahre 1800 zahlreiche Anspielungen auf literarische Betätigung aufweisen. Das ist nichts Neues. Wir nehmen seit Ad. Wilbrandt an, daß Kleist auf seiner Würzburger Reise den Beruf zum Dichter in sich entdeckt habe. Wir dürfen aus verschiedenen Andeutungen seiner Briefe vermuten, daß er sich schon in Berlin mit allerhand dichterischen Plänen trug, wir hören von ihm selbst aus Paris, daß er sich dort mit einer poetischen Arbeit befaßte, wir wissen endlich, daß er in der Schweiz voll von literarischen Entwürfen steckte, aus

denen die Schroffensteiner als einzige Frucht hervorgingen. Ja, wir müssen aus dunkeln Anspielungen Kleists, sowie aus Mitteilungen anderer vermuten, daß das, was wir über seine literarische Tätigkeit in der Schweiz wissen, nicht einmal alles umfaßt. Auf diese Zeugnisse nun legt Wolff großes Gewicht. Der Dichter spricht hier öfters von literarischem Erwerb, er berichtet von „Geschäften" mit dem Buchhändler Geßner, von dreißig Louisdor, die er sich durch eigene Arbeit verdient habe. Zschokke erzählt, wie die Freunde sich „von eigenen poetischen Schöpfungen" freigebig mitteilten, und Münch, der Biograph Zschokkes, der wegen der „beispiellos seltenen Treue des Gedächtnisses" gerühmt wird, ergänzt dessen Mitteilungen dahin: „Mit vieler Laune hat Zschokke seinen späteren Freunden noch oft erzählt, wie Ludwig Wieland, der nicht das mindeste Talent zum Tragöden, sondern vielmehr ein launig-humoristisches hatte, wie sein nachmaliges Leben deutlich bewies, unaufhörlich mit der Idee umging, er sei dazu bestimmt, ein großer Trauerspieldichter zu werden; Heinrich Kleist aber sich anstrengte, witzige und lustige Komödien zu verfassen. Das Unglück wollte, daß die Gesellschaft, worin die corpora delicti mitgeteilt wurden, über die Trauerspiele Wielands sich halb tot lachte und über die Lustspiele Kleists sich halb tot gähnte, was beide dann oft nicht wenig verdroß."

Das alles klingt freilich sehr bestechend, es fragt sich aber, ob Wolff berechtigt war, daraus so weit-

gehende Schlüsse zu ziehen. Vor allem muß man bedenken, daß Kleists Briefe aus der Schweiz von einem ganz besonderen Gesichtspunkt aus zu betrachten sind. Kleist hatte sich mit seinem Entschlusse, Landmann zu werden, in Widerspruch mit den Seinen gesetzt. Seit jeher war er das Schmerzenskind der Familie gewesen, aber mit diesem Schritt hatte er allem die Krone aufgesetzt. Der Weg ins Elternhaus war ihm versperrt, solange ihm nicht der Erfolg recht gegeben hatte. Er vergleicht sich selbst dem verlorenen Sohn und spricht von einer Verbannung, von der sich zu befreien sein unaufhörliches Streben sei. Daher sind denn auch alle seine Briefe von der deutlichen Absicht durchdrungen, seinen Umgang, seine Tätigkeit, seine ganze Lebensführung in das denkbar beste Licht zu stellen. Gleich in seinem ersten Briefe aus Bern weiß er seiner Schwester zu berichten, daß auch Zschokke — er, der kluge Mann, der es doch schon so weit gebracht — mit dem Gedanken umgehe, sich in der Schweiz, sogar in seiner Nähe anzukaufen, daß er ihm das Schweizer Bürgerrecht verschaffen wolle und dergleichen mehr. Später wieder erzählt er ihr von seinen Beziehungen zu Geßner, „Sohn des berühmten, der eine Wieland, Tochter des berühmten, zur Frau . . . hat". Man merkt also deutlich, wie es dem Dichter darum zu tun ist, die besorgten Seinigen über sein derzeitiges Schicksal zu beruhigen. Bei alledem war jedoch der angehende Schweizer Bürger beständig in Geldnöten

und gezwungen, an die Güte seiner Schwester zu appellieren. Um sich aber nicht die Vorwürfe Ulrikens zuzuziehen, die ihm von der Übersiedlung in die Schweiz am eindringlichsten abgeraten hatte, fügte er naturgemäß einige beruhigende Bemerkungen über die künftige Ausgestaltung seiner finanziellen Lage hinzu. Und das fiel ihm damals nicht schwer. Denn bei dem schrankenlosen Optimismus, der sich stets seiner bemächtigte, sobald seine literarischen Arbeiten von statten gingen, gab er sich sogleich den extremsten Hoffnungen hin und glaubte seine kühnsten Träume in die nächste Nähe gerückt. Schon zwei Monate nach seiner Ankunft schreibt er der Schwester: „In Hinsicht des Geldes kann ich Dir versichern, daß in der Zukunft zur Notdurft für mich gesorgt. Du kannst es erraten, ich mag darüber nichts sagen.“ Zuvor bittet er sie aber, ihm den Rest seines Vermögens zu schicken. Und wenn er ihr im nächsten Briefe schreibt: „Nun, von der einen Seite, mein bestes Mädchen, kann ich jetzt Dich beruhigen, denn wenn mein kleines Vermögen gleich verschwunden ist, so weiß ich jetzt doch, wie ich mich ernähren kann,“ so haben wir diese Äußerung wohl auch auf die Zukunft zu beziehen, und noch dazu auf eine Zukunft, wie Kleist sie sich ausmalte, und wie sie keineswegs immer der Wirklichkeit entsprach. Viel bestimmter klingt dagegen eine Stelle aus einem Briefe von der Aarinsel bei Thun, dem einzigen, den er aus seiner idyllischen Ver-

schollenheit an die Schwester richtete: „Von allen Sorgen vor dem Hungertod bin ich, Gott sei Dank, befreit, obschon alles, was ich erwerbe, so gerade wieder draufgeht.“ Gerade dieser Brief ist aber auch sonst besonders charakteristisch. Die Tage, die Kleist auf jener weltentrückten Insel verlebte, gehörten ja in jeder Beziehung zu den glücklichsten seines Lebens, und hier, mitten in seinem dichterischen Schaffen, ging gelegentlich auch in den Briefen die Phantasie mit ihm durch und spiegelte ihm als Wirklichkeit vor, was eigentlich nur in seiner Einbildung bestand. Zwei markante Beispiele hiefür finden sich gerade in diesem Briefe. Kleist erzählt unter anderem, daß er, während seine schöne Wirtschafterin „Mädeli“ dem Gottesdienst beiwohne, das Schreckhorn zu besteigen pflege und dann mit ihr gemeinsam nach Hause zurückkehre. Nun war aber das Schreckhorn, das die ansehnliche Höhe von 4082 Meter hat, damals überhaupt noch nicht erstiegen und erfordert von Thun aus mindestens drei beschwerliche Tagereisen. Und über seinen Verkehr berichtet er: „Zuweilen kommen Geßner oder Zschokke oder Wieland aus Bern, hören etwas von meiner Arbeit und schmeicheln mir.“ Geßner aber konnte damals seine einem freudigen Familienereignis entgegensehende Frau und sein arg bedrohtes Geschäft kaum verlassen, von einem Aufenthalte Wielands in Thun weiß der erhaltene Briefwechsel nichts zu berichten, und von Zschokke endlich wissen wir ganz sicher, daß er sich damals im Aar-

gau befand, den er nicht mehr verließ. (S. Zolling, Heinrich v. Kleist in der Schweiz, S. 63 f.) Haben wir da nicht ein Recht, auch die obige Äußerung Kleists über seinen Lebensunterhalt skeptisch aufzunehmen? Aber nehmen wir an, sie beziehe sich auf jene dreißig Louisdor, von denen Kleist einige Monate später in einem Briefe an Pannwitz spricht. Wolff meint, damit könne unmöglich das Honorar für die „Familie Schroffenstein" gemeint sein, denn Kleist schreibe in einem Briefe nach dem Erscheinen des Dramas ausdrücklich, daß Geßner ihn nicht bezahlt habe. Die Sache kann sich aber auch noch anders verhalten haben. Kleists Anspielungen auf „Geschäfte" mit dem Buchhändler Geßner datieren erst seit der Zeit, wo er sein Drama im Kreise der Freunde vorgelesen hatte. Auch aus anderen Andeutungen sind wir berechtigt, zu schließen, daß Geßner dem Freunde gleich seinen Verlag angeboten habe. Da wir nun wissen, daß Kleist sich beständig in Geldnöten befand, da es ferner aus verschiedenen Zeugnissen bekannt ist, daß der junge Geßner alles andere eher war als ein praktischer Geschäftsmann, so wäre es nur zu begreiflich, wenn er dem Autor einen Teil des Honorars — eben jene dreißig Louisdor — im vorhinein bezahlt hätte. Den Rest aber, auf den Kleist natürlich sicher gerechnet hatte, konnte Geßner, der inzwischen stark in die Klemme gekommen war und in solchen Fällen auch sonst gelegentlich mit dem Honorar auf sich warten ließ (wie z. B. für Wielands Attisches

Museum), nicht mehr bezahlen. Was nun endlich die Mitteilung Münchs betrifft, daß Kleist „sich anstrengte, witzige und lustige Komödien zu verfassen", so berechtigt auch sie nicht zu dem Schlusse, daß diese Komödien auch gedruckt sein müßten. Im Gegenteil wird man annehmen dürfen, daß Kleist, der damals anderen Idealen zustrebte, solche Lustspiele, bei denen sich die Zuhörerschaft „halb tot gähnte", ebensowenig der Öffentlichkeit übergeben habe, wie die gleichzeitig erwähnten Trauerspiele des jungen Wieland je den Druck erlebten. — So hat denn Wolff mit seiner Zusammenstellung nur das bestätigt, was wir eigentlich schon früher wußten — den Beweis aber, auf den es ihm ankam, daß nämlich Lustspiele Kleists im Jahre 1802 gedruckt worden seien, hat er damit nicht erbracht. Und doch würde erst ein solcher Beweis die feste Grundlage schaffen, auf der dann erst alles übrige aufgebaut werden kann.

Wir wollen sehen, ob nicht die beiden Stücke selbst eine solche feste Grundlage entbehrlich machen, indem sie aus ganz besonderen inneren Gründen als das Werk Kleists reklamiert werden müßten. Das scheint nun aber auch nicht der Fall zu sein. Fassen wir sie näher ins Auge. „Das Liebhabertheater" und „Koketterie und Liebe" sind sie betitelt: Intrigenlustspiele, wie sie damals zu Dutzenden die deutsche Bühne bevölkerten. Die Handlung bewegt sich in den ausgefahrenen Geleisen der damaligen

Lustspieltechnik, die Figuren weisen eine stattliche Ahnenreihe von Weiße bis zu Iffland-Kotzebue auf. Hie und da Ansätze zu individueller Charakteristik, so daß es den Anschein erweckt, als hätten bei einigen von ihnen Personen aus der Umgebung des Dichters Modell gestanden. Die Technik ist durchaus schülerhaft. Die „Familie Schroffenstein", das Erstlingswerk Kleists, das ja gewiß manche Unbeholfenheit aufweist, verrät doch den geborenen Dramatiker. Hier ist davon nichts zu spüren. Ich will nur ein Beispiel herausgreifen. Die Verwendung des Monologs. Kleist war ein Gegner des Monologs, er empfand ihn als Hemmschuh für den Fortgang der dramatischen Handlung. Darum verwendet er ihn äußerst selten und nie überflüssigerweise. Minde-Pouet hat (in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1898 Nr. 66) darauf hingewiesen, daß sich in Kleists sämtlichen Dramen nur siebzehn Monologe vorfinden, die sich, bis auf zwei, durch große Kürze charakterisieren, und von denen außerdem fünf nur scheinbar Monologe sind. Vergleichen wir damit die Monologe in den beiden Lustspielen. Schon die Art ihrer Verwendung ist ganz unkleistisch. Ist der Dichter in Verlegenheit, wen er auftreten lassen soll, — gleich stellt ein Monolog zur rechten Zeit sich ein; hat er die Handlung ein Stück vorwärts gebracht, so schickt er jemand vor die Rampe, der unter dem Deckmantel des Monologs den neugierigen Zuschauern etwas von dem weiteren Programm verraten muß. Be-

sonders lehrreich ist der 15. und 16. Auftritt im ersten Akt des „Liebhabertheaters“. Dort tritt zuerst Roderigo auf, hält seinen obligaten Monolog und geht dann ab, seine Frau zu suchen, — die nun bei der anderen Tür hereinkommt, um ihren Monolog zum besten zu geben. Sollte man das einem Heinrich v. Kleist wirklich ernstlich zumuten dürfen? In den zwei Akten des „Liebhabertheaters“ finden sich fünf Monologszenen, in den dreien von „Koketterie und Liebe“ elf, und vier Auftritte beginnen mit Monologen, die durch das Hinzutreten einer zweiten Person unterbrochen werden. Die fünf Akte der beiden Lustspiele weisen somit zwanzig Monologe auf, mehr als Kleist in allen seinen Dramen zusammengenommen geschrieben hat! Auch das Beiseitesprechen, von dem hier in der ausgiebigsten Weise Gebrauch gemacht wird, ist ein Hilfsmittel, dessen sich Kleist mit großer Sparsamkeit bediente.

Wolff führt ferner den Stil der beiden Stücke zur Unterstützung seiner Behauptung ins Treffen. Nun sind aber stilistische Prinzipien überhaupt unzuverlässige Stützen, wo es sich um die Feststellung geistigen Eigentumsrechts handelt. Selbst bei einer so ausgeprägten Individualität wie der Kleists haben sie schon ihren Dienst versagt. Ich erinnere nur an die Erzählung „Mord aus Liebe“, die man lange Zeit, gerade auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten, irrigerweise für ein Werk Kleists gehalten hat. Und doch sagt Erich Schmidt einmal über den Stil Kleists:

„Alles, was er geschaffen, sagt uns sofort: Ich bin kleistisch.“ Dieser treffenden Wahrnehmung wird sich gewiß niemand entziehen können, der sich eingehender in Kleists Dichtungen vertieft. Aber gerade dieses Zwingende, Schlagende fehlt hier. Allerdings finden sich Stellen in beiden Stücken, bei deren Lesung man sich sagt: Das könnte auch Kleist geschrieben haben. Und von dieser Art sind auch die Beispiele, die Wolff zur Begründung seiner Ansicht vorbringt. Alles, was er von dem Vorkommen von Bildern und Sentenzen, von der Verwendung des einfachen statt des zusammengesetzten Zeitworts, von grammatischen und orthographischen Eigentümlichkeiten anführt, spricht nicht gerade gegen Kleist, aber es muß deshalb noch lange nicht für ihn sprechen. Denn alles das läßt sich auch bei anderen Dichtern belegen, während gerade speziell Kleistsche Eigentümlichkeiten, die einen einigermaßen sicheren Schluß zuließen, fehlen. Doch dies soll im weiteren Verlaufe noch näher erörtert werden.

Wir wenden uns nun dem letzten und schwerwiegendsten Punkt der Wolffschen Beweisführung zu, der „unwillkürlichen Individualisierung des Helden nach der Seele des Dichters selbst“. Es läßt sich in der Tat nicht leugnen, daß einzelne Personen der beiden Stücke in ihrer Charakterzeichnung überraschende Analogien mit Kleist aufweisen, und Wolff zieht daraus den naheliegenden Schluß: Kleist liebte es, in seinen Dichtungen sich selbst abzuzeichnen,

folglich sind auch diese beiden Lustspiele, in denen er augenscheinlich porträtiert ist, Kinder seiner Muse. Die Prämissen stimmen beide. Es ist richtig, daß die meisten der Kleistschen Helden Züge ihres Dichters an sich tragen. Es ist ebenso richtig, daß Personen der beiden Lustspiele auffallend an Kleist erinnern. Weniger im „Liebhabertheater“, obwohl auch hier der Held ein Stück Kleist ist. Zwar, daß er in Begleitung eines als Mann verkleideten Frauenzimmers reist, wie Kleist mit seiner verkleidungsfrohen Schwester Ulrike, könnte man auch auf Rechnung einer seit Jahren gehegten Lustspieltradition setzen. Aber Roderigo ist Offizier, der den Dienst quittiert hat, wie Kleist, und seine ihm insgeheim angetraute junge Frau die Tochter eines höheren Offiziers, wie Kleists Braut Wilhelmine v. Zenge. Noch mehr erinnert in „Koketterie und Liebe“ der „Liebhaber“ Eduard Felseck an unsern Dichter. Er wird uns geschildert als ein Mensch, „der entweder alles oder nichts besitzen will, und auch da ungestüm fordert, wo man nur durch Hingebung und Bescheidenheit am meisten gewinnt“. Wir hören von seinen „herrischen“ Neigungen, von einem plötzlichen Entschluß, schnurstracks nach Amerika zu reisen, als er seine Liebe zu Sophie nicht erwidert glaubt. „Er bittet um Liebe, die Pistole in der Hand, und sieht immer aus, als dächte er, wenn Sie nicht wollen, Mademoiselle, so lassen Sie es bleiben.“ Und doch, welch ein Unterschied zwischen der un-

bewußten Subjektivität Kleists und dieser Charakteristik! Eine so ausgesprochene Persönlichkeit wie er legte — allerdings mehr unbewußt als bewußt — von seinem Ich in die Gestalten seiner Dichtungen. Aber haben wir denn hier etwas Derartiges vor uns? Gewiß, Kleist war einer solchen Liebe, „mit der Pistole in der Hand“, fähig, aber er spielte mit seiner Art zu lieben nicht Komödie, er dachte von der Liebe zu ernst und zu hoch, als daß er geneigt gewesen wäre, sie in einer Komödie zu prostituieren. Das scheint mir der Punkt, der am entscheidendsten gegen die Annahme der Verfasserschaft Kleists spricht. Mit solchen Dingen hat er nie gescherzt. Er hat sich gelegentlich selbst geschildert, aber er hat sich nie persifliert — am allerwenigsten in dem, was ihm das Heiligste war: in der Liebe und der Kunst. Gerade auf seine dramatische Kunst lassen sich aber eine Reihe von karikierenden Äußerungen in dem mit literarischen Anspielungen reich gespickten „Liebhabertheater“ beziehen, aus denen hier das Wesentlichste herausgegriffen werden soll.

Zschokke berichtet in seiner „Selbstschau“ von den literarischen Konventikeln der Freunde: „Zuweilen teilten wir uns auch freigebig von eigenen poetischen Schöpfungen mit, was natürlich zu neckischen Glossen und Witzspielen den ergiebigsten Stoff lieferte. Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel ‚Die Familie Schroffenstein‘ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des

Dichters, so stürmisch und endlos, daß bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde[1]."

Wie solch ein Witzspiel, mit besonderer Berücksichtigung der „Familie Schroffenstein", mutet nun das „Liebhabertheater" an. Es ist bekannt, daß Kleist sein Erstlingsdrama ursprünglich in Spanien spielen ließ. Der junge Wieland war speziell derjenige, der sich daran stieß und den Dichter bewog, den Schauplatz nach Deutschland zu verlegen und die hochtrabenden spanischen Namen in deutsche zu ändern. Der Held, Ottokar von Schroffenstein, hieß damals Rodrigo —, ebenso wie der Held unseres Lustspiels. Der Baron Eichthal, in dessen Haus das Stück spielt, nennt seine Schwester bei ihrem Namen Brigitte. Sie aber bittet ihn: „Nenne mich doch bei meinen anderen, Isabelle oder Marie, das klingt so sanft, so schmachtend." Noch an einer anderen Stelle könnte man eine Anspielung auf die Verlegung der Schroffensteiner in eine so ferne Gegend finden. Silberbach, eine lächerliche Figur des Stücks, der „an einem neuen Werk für die Ewigkeit" arbeitet,

---

[1]) Vergleichen wir diese authentische Darstellung Zschokkes mit der von Münch kolportierten Äußerung (S. oben S. 6 und 11), dann drängt sich förmlich die Annahme einer Namensverwechslung bei Münch von selbst auf. Richtig soll es dort also wohl heißen, „daß die Gesellschaft über die Trauerspiele Kleists sich halb tot lachte und über die Lustspiele Wielands sich halb tot gähnte".

muß Näheres darüber mitteilen. Er habe zuerst in der biblischen Geschichte nach einem Sujet gesucht, dann aber diese Idee wieder aufgegeben und nun zufällig in der lappländischen Chronik einen dankbaren dramatischen Stoff gefunden. Auch aus den Inhaltsproben, die Silberbach von seinem Zukunftsdrama gibt, läßt sich manches für die Schroffensteiner entnehmen. So wenn er, um zu beweisen, wie er „auf den Effekt losgearbeitet" habe, erzählt, daß es gleich im ersten Auftritt ein fürchterliches Ungewitter mit Donner und Blitz absetze, wobei wir uns der gesucht effektvollen Eingangsszene des Kleistschen Trauerspiels erinnern mögen; oder wenn er berichtet, wie der lappische Held seiner Lappin auf dem Kirchhof den Eid der Treue schwört, wobei uns die nächtliche Liebesszene zwischen Ottokar und Agnes in der Höhle vorschweben kann. Und als ob wir das Gelächter der Freunde über die „Mordszenen" der Schroffensteiner im Hintergrund hörten, mutet es uns an, wenn Roderigo zum Schluß dem begeisterten Lobredner seines eigenen Opus den Rat gibt: „Ich finde alles herrlich, nur, dünkt mich, fehlen einige Hinrichtungen. . . . Blut muß fließen, es mag herkommen, wo es wolle, wenn Ihr Stück schon kein Trauerspiel ist." Selbst auf die Entstehungsgeschichte der „Familie Schroffenstein" scheint angespielt zu sein. Wir wissen, daß den Dichter zunächst die Verkleidungsszene im letzen Akt interessierte, und daß sich an sie erst alles übrige angliederte.

Und ebenso erzählt Silberbach, daß er den dritten Akt bereits vollendet habe und nun am ersten arbeite. Auf die erstaunte Frage des Barons, ob er denn „von hinten" anfange, erwidert er: „So schreiben jetzt alle Genies. Das neueste dramatische Meisterwerk hat die drei Einheiten, diese Popanze der Dichtkunst, zu Boden geschlagen. Ich versichere Sie, es ist jetzt ein bloßer Spaß, ein Drama zu schreiben." Kleists Zuversicht in seine dichterischen Fähigkeiten war in der Schweiz erheblich gewachsen, und er wird es den Freunden gegenüber sicher nicht an selbstbewußten Äußerungen über seine Kunst haben fehlen lassen. Sagt er doch selbst einmal, daß er eine „neue Entdeckung" auf dem Gebiete der Kunst habe machen wollen; und daß die Höhe, die Goethe und Schiller erreicht hatten, ihm nicht genügte, daß er über sie hinausstrebte, ist zur Genüge bekannt. Auch Silberbach ist von dieser Anschauung durchdrungen, die sich freilich in seinem Munde lächerlich ausnimmt. „Es wird Ihnen bekannt sein, daß im dramatischen Fache noch viel zu tun ist." Jeder der verehrten Männer, die neulich für die Bühne geschrieben haben, lasse noch etwas zu wünschen übrig. Besonders am Trauerspiel sei manches auszusetzen. Einer unserer größten Tragiker sei zu wild genialisch, ein anderer zu irdisch. „Ich habe mich also entschlossen," meint Silberbach, „einen Mittelweg einzuschlagen und das Vortreffliche beider großen Männer zu vereinigen."

Eine solche Übereinstimmung bis in alle Einzelheiten ist zu auffällig, als daß man an bloßen Zufall glauben könnte. Kein Zweifel, die dramatische Kunst Kleists ist hier aufs Korn genommen. Aber so viel steht fest: Kleist selbst würde sich nie und nimmer dazu hergegeben haben, sein dichterisches Streben selbst lächerlich zu machen. Er, der später sein Ringen nach einem neuen Kunstideal in der tiefsten seiner Tragödien, in der „Penthesilea", verkörpert hat, konnte sich nicht zum Harlekin herabwürdigen. Freilich kommt es vor, daß ein Dichter ein Werk aus früherer Zeit in einem späteren ironisiert, sich selbst davon innerlich befreit, aber erst wenn er die betreffende Periode seines dichterischen Schaffens überwunden hat. So hat Goethe seiner Wertherstimmung im „Triumph der Empfindsamkeit" ein Denkmal gesetzt — Kleist hätte auch das nicht vermocht. Damals aber, als die beiden Lustspiele erschienen, war er noch ganz von den stolzen Anschauungen durchdrungen, die darin frivol bewitzelt werden, denn er arbeitete gerade damals eifriger denn je am „Robert Guiskard", in dem er mit kühnem Adlerflug einem heiß ersehnten Ideal zustrebte.

II

Wer war nun aber der Verfasser der beiden Lustspiele, wenn Kleist sie nicht geschrieben hat? Die obigen Ausführungen vermögen uns auf seine Spur zu leiten. Diese Stücke konnte nur jemand geschrieben haben, der mit Kleists geheimsten Regungen vertraut war, also einer aus dem engsten Freundeskreise. Zu dieser Vermutung stimmt auch die Erwähnung Wolffs, daß Beziehungen Geßners zu anderen Dichtern als zu Kleist, Zschokke und Ludwig Wieland nicht nachweisbar sind. Zschokke kommt hier natürlich gar nicht in Betracht, denn erstens hat er später eine Gesamtausgabe seiner poetischen Werke veranstaltet und dann liegen die beiden Lustspiele von seiner sonstigen Art zu dichten weit ab.

Wie steht es aber mit dem jungen Wieland? Dieser lebte seit 1800 in Bern bei seinem Schwager Geßner, um das buchhändlerische Fach zu erlernen. Der Vater aber hatte höhere Pläne mit ihm. Er sollte die diplomatische Laufbahn einschlagen, überhaupt trachten, sich in der Schweiz eine amtliche Stellung zu erringen, die ihm der alte Wieland in der Heimat nirgends verschaffen zu können glaubte. Aber der dreiundzwanzigjährige Ludwig erfuhr durch den Freundeskreis ebenso literarische Anregungen wie die anderen Genossen und scheint dem Vater gelegentlich davon Mitteilung gemacht zu haben. Denn am 10. Juni 1802

schreibt dieser dem Sohn: „Natürlich bin [ich] auch begierig mit dem ersten Produkt, womit Du (wiewohl inkognito) im Publiko aufgetreten bist, bekannt zu werden. Melde mir also den Titel und den Verleger, damit ich mich baldmöglichst in den Besitz eines Exemplars setzen könne.“ Wir haben es somit offenbar mit einem anonymen Werke zu tun, das bereits gedruckt sein muß. Die erste als solche bekannte Publikation des jungen Wieland, der erste Band der „Erzählungen und Dialogen“ erschien aber erst 1803 und mit dem vollen Namen des Verfassers. Sie kann also hier nicht gemeint sein. Aber auch auf die anonym erschienene „Familie Schroffenstein“ Kleists, deren Schlußredaktion von Wieland vorgenommen wurde, kann hier nicht angespielt sein, denn diese war damals gleichfalls noch nicht in die Öffentlichkeit gekommen. Durch das Interesse, das der Vater an dem „ersten Produkt“ des Sohnes zeigte, kühn gemacht, erwiderte nun dieser in einem Briefe, den wir zwar nicht kennen, dessen Inhalt wir uns aber aus einem Antwortbriefe des Vaters vom 9. August leicht zu rekonstruieren vermögen. „Der einzige Nahrungszweig, der mir, wie jedem, offen steht, ist Schriftstellerei, und diesem mich ausdrücklich zu widmen ist mein Entschluß.“ So lautet eine wichtige Stelle, die der besorgte Vater aus dem Brief des seit jeher leichtsinnigen Söhnchens wörtlich herausgreift. Aber es bleibt nicht bei diesen allgemeinen Andeutungen. Der junge Mann glaubt

in sich den Beruf zum Lustspieldichter zu fühlen, er glaubt „Talent für die echte Komödie“ zu besitzen. Daß der Vater, dessen Pläne mit seinem Sohne ganz anderswohin gerichtet waren, von solchen, noch dazu in „kavalierischem Ton“ gehaltenen Mitteilungen gerade nicht erbaut war, läßt sich denken. Er versucht denn auch, dem jungen Springinsfeld, der zu alledem auch die Schweiz verlassen will, seine Luftschlösser einzureißen und schildert ihm die Schriftstellerei als das „elendeste, ungewisseste und verächtlichste Handwerk“, als den „sichersten Weg im Hospital zu sterben“, wenn man nicht durch außergewöhnliches Talent begnadet sei. Und nun fährt er fort: „Wie es scheint, existieren schon zwei Stücke von Dir im Druck. Wie kommt es, daß Du nicht für gut gefunden hast mir ein Exemplar davon zu schicken? Zwar mit dem neuesten, das Du dem guten Geßner aufgehängt hast, bist Du selbst nicht wohl zufrieden; es ist weder komisch noch spaßhaft und hat also in Deinen Augen keinen Wert, sagst Du? Warum ließest Du es also drucken?“ (Zeitschrift für Bücherfreunde 1, 298 ff.)

Hier haben wir also die Bestätigung, daß Ludwig Wieland zwei Stücke — Lustspiele, wie wir aus dem ganzen Zusammenhang annehmen müssen — anonym (das wissen wir aus dem früheren Briefe Wielands) im Geßnerschen Verlage 1802 hatte erscheinen lassen. Wolff führt Teile aus den beiden zitierten Briefen an, aber um zu beweisen, daß

Wieland der Verfasser der beiden Lustspiele nicht sein könne. Fürs erste habe er dem Vater trotz seiner Aufforderung vom 10. Juni noch am 9. August die Stücke nicht eingeschickt. Nun darf man aber nicht vergessen, daß der junge Wieland ein äußerst fauler Briefschreiber war. Oft und oft beklagt sich der Vater, daß er sechs bis sieben Wochen lang nichts von dem Sohne höre, und das oft in entscheidenden Augenblicken seines Lebens. Und ebenso oft schärft er den Verwandten ein, seinen Louis doch ja zu fleißigerem Schreiben anzuhalten. Daß der Sohn nach jener ausgiebigen Abkanzelung vom 9. August die Stücke, von denen er selbst nicht sonderlich erbaut war, nicht schickte, wäre auch nur zu leicht begreiflich. Aber auch später, meint Wolff, könne der alte Wieland derartige Lustspiele seines Sohnes nicht zu Gesicht bekommen haben, weil er in dem Briefe, in dem er Ludwigs „Erzählungen und Dialogen" dem Buchhändler Göschen zum Verlag empfiehlt, dieser Lustspiele nicht ausdrücklich Erwähnung tut, sondern nur von „verschiedenen Aufsätzen" spricht, mit denen er bald nach Ludwigs Zurückkunft überrascht worden sei. Bei der diplomatischen Art Wielands, mit seinen Verlegern zu verkehren, und bei der geringen Wertschätzung, die der Dichter selbst und vielleicht im stillen auch der Vater diesen Erstlingsprodukten entgegenbrachte, dürfte es nicht wundernehmen, wenn Wieland Göschen gegenüber schwieg. Und selbst wenn Wieland wirklich die

poetischen Erstlinge seines Sohnes nie gesehen haben sollte: besitzen wir in jenen oben angeführten Briefstellen nicht untrügliche Zeugnisse dafür, daß tatsächlich zwei Lustspiele des Sohnes 1802 anonym im Verlage Geßners erschienen waren? Nun sagt Wolff, daß 1802 im Geßnerschen Verlag „neben religiösen, politischen und wissenschaftlichen Werken nur eine poetische Schrift" herauskam — eben jene anonymen „Lustspiele". Was liegt näher, als zu vermuten, daß ihr Verfasser Ludwig Wieland und kein anderer sei[1])?

Und nun halten wir uns noch einmal vor Augen, was wir am Schlusse des vorigen Abschnitts über die persiflierende Darstellung der Kleistschen Kunst erfahren haben. Eine solche Darstellung setzt nicht nur eine Persönlichkeit aus dem vertrautesten Umgang des Dichters voraus, sondern sie wird überhaupt erst erklärlich, wenn wir uns den Verfasser der Lustspiele als einen Menschen vorstellen, der, an und für sich zur Bespöttelung der Nebenmenschen veranlagt, nicht in allen Fragen der Kunst mit Kleist übereinstimmte. Beides paßt auf Ludwig Wieland. Daß er sich zu den Schroffensteinern in offenen Gegensatz stellte, haben wir gehört. Zschokke sprach, wie wir uns erinnern, von seinem „launig-humoristischen Talent". In seiner „Selbstschau" stellt er ihn einmal mit Kleist zu-

[1]) Nur ganz nebenher sei bemerkt, daß L. Wieland drei Jahre später zwei Lustspiele, und zwar gleichfalls unter dem einfachen Kollektivtitel „Lustspiele", veröffentlichte.

sammen: „Der eine von ihnen, Ludwig Wieland, Sohn des Dichters, gefiel mir durch Humor und sarkastischen Witz.... Verwandter fühlt' ich mich dem andern, wegen seines gemütlichen, zuweilen schwärmerischen, träumerischen Wesens, worin sich immerdar der reinste Seelenadel offenbarte. Es war Heinrich v. Kleist." Aber auch der alte Wieland findet den „leichtsinnigen, witzelnden, herzlosen Ton" seines Sohnes anstößig und ermahnt ihn: „Mit satirischen Launen, mit beißend tadelndem und spottendem Witz, mit strengen Forderungen an andere bei großer Nachsicht gegen sich selbst, mit überspannten Begriffen und Grundsätzen, mit großer Einbildung von sich und geringer Meinung von anderen, kommt niemand durch die Welt." Einem Menschen, der so charakterisiert wird, kann man auch eine solche Persiflage des Freundes zutrauen, der vielleicht, wie bei jener Vorlesung der Schroffensteiner, auch hier in das Gelächter der Freunde mit eingestimmt haben wird. Wer aber die Charakterbilder zusammenhält, wie sie Zschokke von den beiden jungen Dichtern entwirft, wird wohl kaum im Zweifel sein, wem von beiden die hier besprochenen Stücke eher zuzutrauen seien.

Doch in einem so wichtigen Falle, wie es der vorliegende ist, kann man nicht genug sicher gehen. Und gerade hier gibt es ein sehr naheliegendes Mittel, um die Probe auf die Richtigkeit des eben Angeführten zu machen: die Vergleichung der beiden fraglichen Lustspiele mit den bekannten Schriften Ludwig Wielands.

Ich habe mir hiebei nach zwei Seiten hin Beschränkungen auferlegt, indem ich erstens überall nur die wichtigsten Beispiele anführe und zweitens für die Vergleichung nur die zeitlich enganschließenden Schriften Ludwig Wielands heranziehe, glaube mir aber dieses in anderen Fällen vielleicht nicht ganz unanfechtbare abgekürzte Verfahren umsomehr erlauben zu können, als das von mir beigebrachte Material vollkommen genügt, um die Autorschaft Wielands außer allen Zweifel zu stellen. Für die Vergleichung mit den beiden Lustspielen kommen also in erster Linie folgende Werke Wielands in Betracht: der 1803 in Leipzig erschienene erste Band der „Erzählungen und Dialogen", in dem zwei Dialoge [1]) und die Erzählung „Das Fest der Liebe" enthalten sind, und ein Band „Lustspiele", mit den beiden Stücken „Ambrosius Schlinge" und „Die Bettlerhochzeit", zwar erst 1805 veröffentlicht, aber, wie aus mehreren ungedruckten, mir von Bernhard Seuffert gütigst zur Verfügung gestellten Briefen hervorgeht, wohl schon Ende 1803 abgeschlossen. „Ambrosius Schlinge" wurde überdies, laut einer Mitteilung Wustmanns an Seuffert, am 7. Juni 1803 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt. Seuffert macht mich auch auf Berührungen in den beiden Lustspielen mit

[1]) Diese Dialoge wurden von Knebel dem alten Wieland zugeschrieben (vgl. Goethejahrbuch 10, 124), stammen aber nachweislich von Ludwig (vgl. u. a. Gruber, Wieland 4, 343).

den häuslichen Verhältnissen Wielands aufmerksam. So sei es gewiß mehr als Zufall, daß dort zumeist Namen von Geschwistern Ludwig Wielands vorkommen: Sophie, Charlotte, Amalie, Julie, Ludwig, Karl, Wilhelm. Eduard heißt der damals freilich noch ganz kleine Sohn von Heinrich und Charlotte Geßner. Über den Verkehr in des alten Wieland Hause schreibt Seuffert: „Die mir bekannten Briefe der Töchter Wielands erlauben zwar nicht, ihre Charaktere als Originale zu den Lustspielen zu greifen, dazu sind sie zu wenig zahlreich und zu lückenhaft; aber daß die Wielandschen Töchter lustige Geschöpfe waren, umliebt wurden, harmlos liebelten und gegenseitig intrigant im Guten spielten, und daß der Alte sie sehr gerne verheiraten wollte, stimmt. Und warum soll Macdonald nicht darunter gewesen sein (als Williams), da der alte Vater sehr für ihn schwärmte (Siehe Böttiger, Lit. Zustände und Zeitgenossen 2, 173 f., auch 1, 239; 2, 163, 167). All das wußte Louis, aber nicht Kleist."

Im folgenden sollen nun diese beiden Lustspiele „Das Liebhabertheater" und „Koketterie und Liebe" in Bezug auf Sprache, Stil und Motive untersucht werden, wobei ich besonders jene auffälligen Erscheinungen und auch jene Beispiele heranziehen will, die von Wolff für Kleist in Anspruch genommen worden sind.

Schon in der Sprache der beiden Lustspiele hat Wolff einen Beweis für die Autorschaft Kleists zu

finden geglaubt. Er läßt alles beiseite, was „unser Dichter mit manchen Zeitgenossen gemeinsam hat“, und wendet sich direkt den sprachlichen Eigentümlichkeiten der beiden Stücke zu, die nach seiner Meinung einzig und allein auf Kleist hinweisen. Aber alles das, was Wolff anführt, findet sich in den als solchen bekannten Schriften des jungen Wieland in reicher Fülle vor. So das Durcheinanderwerfen der starken und schwachen Deklination (die Symptomen, der Männerscheue, die Trümmern; vgl. bei Wieland: die Trümmern, der Lärmen, Männerscheue, Scheue, Liebesscheue. — Kleist kennt, soviel ich ersehen kann, die Form „Scheue“ überhaupt nicht), die Verdumpfung des i zu ü in verdrüßlich, kützlich (vgl. bei Wieland: kützeln; bei Kleist nicht belegt), die Apokopierung des schwachen Präteritums und des starken Imperativs (sah', sieh', geh'; vgl. bei Wieland: hör' auf, geh', dacht' ich, macht' ich), ferner die Verwendung des einfachen Zeitwortes statt des zusammengesetzten (kühlen statt abkühlen, sparen statt aufsparen, nehmen statt annehmen; vgl. auch bei Wieland: hielt statt verhielt, nahm statt benahm). Als „besonders glückliche Sprachschöpfung“ begrüßt Wolff den aktiven Gebrauch von Zusammensetzungen mit inaktiven Zeitwörtern (sich herausscherzen, herausspotten; vgl. bei Wieland: hinabwalzen, sich herausbetteln, sich herausfressen).

Wie man also sieht, lassen sich alle diese für Kleist reklamierten sprachlichen Besonderheiten nicht

nur auch bei Ludwig Wieland belegen, sondern dieser stimmt in einzelnen Formen mit den beiden Lustspielen überein, die Kleist ganz fremd sind. Es liegt mir aber nichts ferner, als aus dieser Übereinstimmung schon Schlüsse auf die Verfasserschaft Wielands ziehen zu wollen, wie mir denn überhaupt die Methode, wie Wolff aus der Sprache auf den Autor schließt, etwas oberflächlich erscheint. Das Resultat der von Wolff gesuchten Übereinstimmungen ist für den vorliegenden Fall höchstens das: Der Verfasser der beiden Lustspiele kann auch L. Wieland sein. Aber ebensogut können sich die von Wolff vermerkten Eigentümlichkeiten alle bei einem anderen Dichter vorfinden. Auch mit Dialektformen und Idiotismen wird man bei einem Schriftsteller des beginnenden 19. Jahrhunderts nicht viel anfangen können. Von wirklicher Beweiskraft werden nur solche Bestandteile des Wortschatzes sein können, die von dem Gebrauche der Schriftsprache auffällig abweichen, aber nicht einem, wenn auch noch so eng umschriebenen Dialektgebiete angehören, sondern das charakteristische Eigentum eines bestimmten Schriftstellers sind oder doch, selbst wenn sie auch anderswo belegt sind, direkt auf seine Spur zu führen vermögen. Solch einen charakteristischen Ausdruck glaube ich, nach Ausscheidung alles nur halbwegs Fraglichen, gefunden zu haben, und zwar S. 99: Die Menschen fangen an, mich zu belangweiligen. Auch in den Schriften des jungen Wieland ist dieser Ausdruck

belegt (Fest der Liebe S. 14), Kleist ist er vollkommen fremd. Ja er ist so selten, daß Grimm und Adelung ihn nicht kennen. Nur der alte Campe, und von neueren Lexikographen Sanders, führen ihn an. Beide kennen aber nur einen einzigen Beleg dafür — und zwar nur aus den Schriften des Vaters Wieland! Nun wissen wir auch ganz genau, woher der Sohn dieses ungewöhnliche Wort hat: es war eine Art Familienwort, das sich vom Vater auf den Sohn vererbt hatte.

Nicht viel anders steht es mit dem, was Wolff aus den stilistischen Eigentümlichkeiten der beiden Lustspiele für die Verfasserschaft Kleists folgert. Auch hier zeigt es sich, daß diese „speziell Kleistischen" Eigentümlichkeiten allesamt auch bei Ludwig Wieland nachzuweisen sind, ja daß Wieland in einzelnen Fällen herangezogen werden kann, wo Kleist versagt. Da fallen zunächst die zahlreich eingestreuten französischen Wörter und die vielen französischen Redewendungen auf. Wolff begründet sie mit Kleists geläufiger Kenntnis des Französischen, hält sie dagegen bei Ludwig Wieland, der ja „die Franzosen nicht leiden kann", für ausgeschlossen. Aber schon ein flüchtiger Blick in die Schriften des jungen Wieland belehrt uns, daß er französische Ausdrücke sehr gern gebraucht, und daß er eine ganz besondere Vorliebe für Gallizismen hat, — eine Vorliebe, die sich in seinen späteren Prosaschriften noch steigert. Es lohnt sich nicht, lange Verzeichnisse zum Beweise dieser

Tatsachen anzulegen. Daß er „seine Schilderungen mit erotischen und moralischen Gallizismen überfüllt hat", bemerkten übrigens schon seine Zeitgenossen (vgl. Neue Leipziger Literaturzeitung 1806 1, 137).

Wielands Dialog ist ferner reich an Pointen und Bildern. Der Sohn und Nachahmer des alten Wieland ist, wenn man so sagen darf, ein Meister des Flirt. Sophiens Bemerkung zu Eduard (in „Koketterie und Liebe"): „Wir werfen uns nur leere Worte zu" ist für den Dialog Wielands überhaupt charakteristisch. Ähnlich heißt es auch in der „Bettlerhochzeit": „Was sind denn Worte? Wollt Ihr mich mit meinen eigenen Worten fangen?" Und im „Fest der Liebe" wird ausgemacht, daß die Gesellschaft sich „witzige Fragen und kurzweilige Antworten wie Bälle zuwerfen" solle. Große Scheingefechte sind seine Dialoge, in denen das Thema Mann und Weib den ständigen Mittelpunkt bildet und die einzelnen Personen sich zu Vertretern ihres ganzen Geschlechts aufwerfen, dessen Standpunkt sie nachdrücklich vertreten. Daher die so häufige Ansprache: „Ihr Männer, Ihr Frauen", die in den beiden Lustspielen ebenso beliebt ist wie in den bekannten Werken Wielands. Daher auch das so auffällige Überwiegen von Bildern aus dem Militär- und Gerichtsleben. Besonders die ersteren findet Wolff bei einem eben aus dem Dienst geschiedenen Offizier erklärlich. Ich begnüge mich damit, statt einer langen Reihe von ein-

zelnen Ausdrücken, wie sie bei Wieland in Menge vorkommen, eine zusammenhängende Stelle aus dem „Fest der Liebe“ zu geben, aus der man gleich ein Bild von der Art des Dialoges bei Wieland gewinnt: „O, Sie tun alles, das Urteil leicht zu machen!“ — „In Liebessachen sollte gar niemand richten, denn wir sind da alle Partei.“ „Doch gibt es Freibeuter, wider die man gemeine Sache machen sollte.“ — „Halten Sie uns wirklich für so gefährlich? Unsere Fehde ist die offene, unser Angriff unverdeckt, und maskieren wir uns, so geschieht es mehr, die Niederlage unserer schönen Feinde in ihren eigenen Augen zu entschuldigen . . .“ „Geduld! Gegen einen Feind wie Sie muß man sich besonders verwahren. Ehe ich Ihnen gestatte, mir nur von Liebe vorzusprechen, verlange ich die Erfüllung eines Präliminarartikels ... Allenfalls verzeihe ich Ihnen einen leichten Angriff auf Wilhelminen“ u. s. w. Derartige Stellen ließen sich noch viele herausgreifen. Kleist aber verwendet gerade diese Art von Bildern gar nicht, wie die sorgfältige Zusammenstellung bei Minde-Pouet (Heinrich v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897) beweist.

Aus dem antithetischen Charakter des Wielandschen Dialoges erklärt sich endlich auch das häufige Vorkommen von Antithesen (z. B. Du bist langsamer als je — und Sie ungeduldiger als gewöhnlich; nie war er so allerliebst unartig — ich wette darauf, wenn er artiger wäre, du fändest ihn

unausstehlich). Auch in den zur Vergleichung herangezogenen Werken Wielands finden sie sich häufig (z. B. Eure Antworten sind kurz und spitz — und Eure Fragen lang und stumpf; es ist mir ganz wunderbar — nun, gewiß nicht sonderbarer als mir). Wolff findet sie Kleistisch, bringt aber keinen Beleg aus Kleist.

Noch eine Eigentümlichkeit der beiden Lustspiele möchte ich erwähnen, die bei Kleist ganz ausgeschlossen ist, bei Wieland dagegen auch sonst öfters vorkommt, — ich meine den schon damals nicht mehr ganz neuen Witz der Verdrehung von Fremdwörtern. In „Koketterie und Liebe" sagt z. B. Nanntchen: „Mamsell Sophiens Name soll transpirant brennen, oder wie es heißt." In der „Bettlerhochzeit" meint der alte Bettler Penny: „Ja, ja, sonst war ich pragmatisch, wie mein Sohn ganz richtig bemerkt", um auszudrücken, daß er früher an Podagra gelitten habe, und fordert seinen Sohn, den Bräutigam Artur auf, seiner Braut doch „etwas Odiöses, Insultantes" zu sagen, während er natürlich das Gegenteil im Sinne hat.

Doch ich habe schon oben auf die geringe Zuverlässigkeit derartiger stilistischer Beobachtungen hingewiesen und bin natürlich weit entfernt, aus ihnen so weitgehende Schlüsse für Wieland abzuleiten, wie Wolff dies für Kleist getan hat, obwohl ich hiezu, wie man sieht, weit mehr Berechtigung hätte. Als

dienendes Glied dem Ganzen eingefügt, leisten sie aber gute Dienste. Größeren Nachdruck möchte ich dagegen auf die Punkte legen, aus denen sich auf die Individualität des Verfassers Schlüsse ziehen lassen, und da fallen zunächst die Motive und Gedanken, die in die Gespräche der einzelnen Personen eingestreut sind, ins Gewicht.

Wir haben gehört, daß das Thema dieser Gespräche in den beiden Lustspielen und in den bekannten Werken Wielands das gleiche ist. Immer drehen sie sich um Liebe, Ehe, überhaupt um das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Definitionen aller Art des Begriffes Liebe finden sich hier wie dort in Menge. Die verschiedenen Arten der Liebe in den verschiedenen Zeiten menschlicher Kultur werden eingehend miteinander verglichen. So wird im „Liebhabertheater“ die Liebe „aus den guten, alten Ritterzeiten“ als die „romantische“ der „neumodischen, sentimentalen“ gegenübergestellt. In „Koketterie und Liebe“ preist Eduard die reine Liebe aus der „Zeit der Unschuld“, während heute alles anders geworden sei, und ein andermal spricht er von der „Zeit der romantischen Liebe“, die nun vorüber sei. Genau so wird in dem ersten der beiden Dialoge gezeigt, wie die Liebe aus dem „Anfang des mittleren Zeitalters“ sich nach und nach zu der von heutzutage verbildete, und in der „Bettlerhochzeit“ wird geradezu eine Geschichte der Liebe von den Schäferzeiten bis auf die Gegenwart entworfen. Doch macht sich Wieland über die Bestrebungen, in

der „Kunst zu lieben“ theoretisch Unterricht zu erteilen, wie sie etwa Mansos schon in den Xenien hart mitgenommenes Buch „Die Kunst zu lieben“ vertritt, weidlich lustig. „Freilich kriegen sie [die Weiber] auch ordentlich wissenschaftlichen Unterricht in der Kunst zu lieben. Unsere beliebtesten Romane sind gleichsam eine hohe Schule der Liebe,“ sagt Roderigo im „Liebhabertheater“. In der „Bettlerhochzeit“ heißt es (S. 209): „Lassen wir diese frostigen Winterblumen alten verliebten Gecken, die nach der Schule lieben.“ Im „Fest der Liebe“ äußert Anselmo (S. 12) die Besorgnis, es möchte einer oder der andere „eine Kunst zu lieben, oder gar eine Metaphysik der Liebe zusammensetzen“, und verkauft als Wunderarzt (S. 166) „die Kunst, wie man in Spanien tut lieben“. Auch allgemeine Sentenzen über die Liebe finden sich häufig. In „Koketterie und Liebe“ bemerkt z. B. Eduard: „Furcht setzt schon Neigung voraus.“ Etwas breiter formuliert findet sich derselbe Gedanke im „Fest der Liebe“ (S. 41): „O, es ist nur zu wahr, daß wer sich fürchtet zu lieben, schon liebt!“

Die Ansichten über die Ehe sind in den beiden anonymen Stücken dieselben wie in den übrigen Werken Wielands. Als Hauptgrundsatz gilt ihm, daß die beiden Ehegenossen ihrem Charakter nach nicht zu ungleichartig sein dürfen. So begründet Sophie den Korb, den sie Williams erteilt, mit folgenden Worten: „Wir taugen nicht füreinander; unsere ganze Art, zu fühlen und zu sein, ist ver-

schieden, ja entgegengesetzt." In der „Bettlerhochzeit" (S. 239) gibt Robin seiner Tochter den Rat: „Laß deinen künftigen Mann dir weder zu ähnlich noch zu ungleich sein, denn das letzte erzeugt Feindseligkeit und Widerspruch." Und im „Fest der Liebe" meint einer der Gäste, sein Verhältnis zu einer gewissen Dame sei „zu ungleichartig", um ihn binden zu können (S. 84). Überhaupt räumt Wieland dem Weibe in der Ehe wie im Leben die zweite Stelle ein. Deshalb zieme es dem Weibe auch nicht, seine Liebe zu gestehen: „Dem Manne ziemt Geständnis seiner Wahl ..., das Weib ergibt sich nur dem Liebenden," sagt Sophie in „Koketterie und Liebe" zu Eduard (S. 77), und dem Grafen Schall gegenüber äußert sie sich (S. 67): „Einem Weib ist es nicht erlaubt, dem innern Aufruhr des Gemüts durch Worte Luft zu machen; unsere Meinungen, unsere stillen Wünsche müssen wir in unserer Brust verschließen." An einer Stelle der „Dialogen" heißt es: „Was dem Manne gebührt, steht darum dem Weibe noch nicht wohl an" (S. 44), und bei einer anderen Gelegenheit klagt Konstanze (S. 70), es sei hart, „zu fühlen, was man nicht gestehen darf". Allerdings sei dies früher ganz anders gewesen als jetzt, wo „die Eitelkeit und die Mode die Welt regieren" (Koketterie und Liebe S. 78). Und ähnlich sagt Alessandro in dem einen der beiden Dialoge (S. 71): „Die Konvenienz, die Mode haben dieses unnatürliche Gebot erschaffen." Auch an Klagen über

die Rücksichtslosigkeit der Männer fehlt es nicht von weiblicher Seite. So sagt Sophie (Koketterie und Liebe S. 102): „Zu euerm Eigentum möchtet ihr uns machen, der Listige und Gewandte verbirgt das so lange hinter schönen Worten und demütigen Gebärden, bis er seinen Zweck erreicht hat.“ Desgleichen beschwert sich im „Fest der Liebe“ Wilhelmine (S. 149): „Die Männer haben weder Sinn für eine gänzliche Hingebung, noch verdienen sie sie durch Großmut, nichts gewinnt sie, nichts füllt sie aus, nur unsere Schwachheit gefällt ihnen, unedel lauern sie ihr auf und bestrafen uns dann für ihre eigene Schuld.“ Und in dem zweiten der beiden Dialoge beklagt sich Konstanze (S. 82): „Wir werden von euch mehr als Sachen denn als Wesen euersgleichen angesehen, und ihr erkennt nur unsere Persönlichkeit, um sie zu vernichten.“ In „Koketterie und Liebe“ macht Graf Schall Sophie folgendes Kompliment (S. 67): „Nur wenige besitzen eine so glückliche Gemütsruhe wie Sie, schöne Sophie. Frei vom Sturm der Leidenschaften, die uns andere arme Sterbliche zerwühlen, pflücken Sie überall nur Blumen . . .“ Damit vergleiche man die Äußerung Bettinas: „Das Gemüt des Weibes ist selten getrübt und stürmisch, oder die leichten Wellen glätten sich doch bald wieder“ (Dialogen S. 25) und Konstanzens Frage: „Wird unser reiner, frommer Sinn nicht durch eure finsteren Zweifel und Grübeleien und durch den Sturmwind eurer Leiden-

schaften getrübt und beunruhigt werden?" (ebenda S. 88).

Ich könnte noch ganze Seiten von derartigen Parallelstellen zitieren, könnte insbesondere noch darauf hinweisen, wie die Liebeserklärungen von Eduard und Williams sich später fast wörtlich wiederfinden, wie Ludwig Wielands Ansichten über den Adel, über Schauspieler, Schriftsteller, Gelehrte mit den in den beiden Lustspielen darüber vorgebrachten Urteilen sich vollständig decken, aber das scheint mir unnötig. Denn schon aus der von mir gebotenen Auswahl geht wohl ohne Zweifel hervor, was ich beweisen will: daß wir als Träger einer so übereinstimmenden Lebensanschauung, wie sie in den beiden Lustspielen und in den Schriften Ludwig Wielands gleicherweise zum Ausdrucke kommt, nicht zwei verschiedene Persönlichkeiten, sondern nur eine — eben Ludwig Wieland — annehmen dürfen.

Wenden wir uns nun den Motiven zu, aus denen die Handlung der beiden Lustspiele zusammengesetzt ist, und vergleichen wir sie mit den Motiven, die Ludwig Wieland in seinen beiden Lustspielen „Ambrosius Schlinge" und „Die Bettlerhochzeit", sowie in der Erzählung „Das Fest der Liebe" verwendet. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß ein Mensch von der geringen dichterischen Begabung des jungen Wieland über einen sehr großen Schatz von solchen Motiven verfügt habe. Im Gegenteil,

wir werden eher annehmen müssen, daß er schon in seinen poetischen Erstlingswerken sich so ziemlich verausgabt haben wird. Ein Blick auf die beiden strittigen Lustspiele bestätigt diese Annahme. Es gibt nicht ein einziges wichtigeres, und fast gar kein Nebenmotiv in diesen Stücken, das sich in späteren Schöpfungen Ludwig Wielands nicht wiederholte.

Auch hier werden einige markante Beispiele genügen, um diese Tatsache als zweifellos festzustellen. So besteht z. B. die Handlung der Bettlerhochzeit aus lauter Einzelheiten, die in anderem Zusammenhange früher zum Aufbau der Handlung in den beiden anonymen Lustspielen verwertet worden waren. Zwei junge reiche Leute aus der guten Gesellschaft, Harry und Edgar, begeben sich dort, als Bettler verkleidet, in das Haus des „Bettlerkönigs“ Robin, der dieses Gewerbe nur mehr aus Passion betreibt, da er ja bereits einen sorgfältig verwahrten Schatz zusammengespart hat. Ebenso benützen im „Liebhabertheater“ Karl und Emma die schwache Seite des Barons Eichthal, seine Passion für Theatervorstellungen im Hause, um sich in der Verkleidung von Schauspielern bei ihm Zutritt zu verschaffen. Beide treten hier wie dort mit angenommenen Namen auf, die erst zum Schlusse als solche entdeckt werden, wie denn übrigens auch im „Ambrosius Schlinge“ der Name des Titelhelden sich schließlich als ein falscher herausstellt. Beide Stücke spitzen sich auf eine große Erkennungsszene am Schlusse zu, in der an den Tag

kommt, daß der eine der beiden unter falscher Flagge Eingedrungenen der Sohn des nichts ahnenden Gastgebers ist.

Den Mittelpunkt der „Bettlerhochzeit“ bildet eine lang ausgesponnene Entführungsgeschichte. Edgar, der impulsivere von den beiden Freunden, hat den ganzen Plan ausgeheckt, während der sanfte, sentimentale Harry sich nur ungern für dieses unredliche Spiel gebrauchen läßt und mancher energischen Aufforderung des Freundes bedarf. Genau ebenso steht das Verhältnis zwischen Roderigo und Felix im Gegenspiel des „Liebhabertheaters“. Die Entführung selbst — an und für sich ein Lieblingsmotiv Wielands — findet sich bereits Zug um Zug in „Koketterie und Liebe“ vorgezeichnet, wo Williams die widerspenstige Charlotte durch dieses radikale Mittel in seine Gewalt bekommen will. Der Entführungsplan ist in beiden Stücken höchst einfach. Das betreffende Opfer soll durch vorgespiegelte Liebesbeteuerungen in den rückwärts hart an der Straße befindlichen Garten gelockt werden, auf ein verabredetes Zeichen springen dann plötzlich „zwei maskierte Kerls“ hervor, die die sich Sträubende möglichst unauffällig und schnell fortzuschaffen haben. In „Koketterie und Liebe“ mißlingt das Attentat, in der „Bettlerhochzeit“ kehrt das vermißte Paar gleich wieder freiwillig zurück. Noch auffälliger ist die Übereinstimmung dieses Motivs zwischen „Koketterie und Liebe“ und „Ambrosius Schlinge“,

wo in beiden Stücken der Anstifter der Entführung zum Schluß der Düpierte ist.

Der kurzsichtige Alte, der auch da noch nicht sieht, wo die anderen handelnden Personen bereits klar sehen, und der sich besonders über die Herzensneigungen seiner jüngeren Familienglieder wohl unterrichtet glaubt, während er gerade da nichts als Fehlschlüsse macht, diese konventionelle Figur kehrt in allen vier Stücken wieder. Besonders der alte Bettler Robin und Onkel Kornelius in „Koketterie und Liebe“ können ihre Verwandtschaft nicht verleugnen. Beide spielen eine ziemlich klägliche Rolle. Sie wissen sehr wohl, daß ihre Töchter, beziehungsweise Nichten, vielumworben sind, und suchen die Wichtigkeit ihrer Person recht nachdrücklich zu betonen. In beiden Stücken wenden sich die verschiedenen Bewerber an den Alten um Unterstützung, und er sagt sie jedem skrupellos zu. Beide befinden sich dabei über die Absichten der Mädchen auf falscher Fährte, lassen sich aber um keinen Preis eines Besseren belehren. „Ich kenne das,“ erwidert der alte Robin auf derartige Vorstellungen, während Kornelius sie mit einem schmunzelnden: „Mich führt ihr nicht an“ kurz abschneidet. Beide reden und hören gern davon, wie „gefährlich“ sie in ihrer Jugend gewesen seien.

In allen hier herangezogenen Dichtungen des jungen Wieland bildet ferner, wie in den beiden anonymen Stücken, ein gastfreies Haus den Schauplatz der Handlung. Gewöhnlich kommt noch eine besondere

Veranlassung hinzu, welche die Gäste versammelt. So im „Liebhabertheater“ die geplante Aufführung, in „Koketterie und Liebe“ der Geburtstag Sophies, in der „Bettlerhochzeit“ die Hochzeit Tonys, im „Fest der Liebe“ das Frühlingsfest. Die Gastfreiheit und Gutmütigkeit der Gastgeber wird aber oft mißbraucht. Ambrosius Schlinge ist das Prototyp eines Schmarotzers, der Graf Schall in „Koketterie und Liebe“ ein — allerdings sehr aristokratischer — Ambrosius Schlinge. Beide werden zum Schlusse entlarvt, und zwar ist wieder der Vorgang hiebei ein ganz gleicher. In „Koketterie und Liebe“ ist der Schauplatz der Entlarvung „ein Saal mit Zimmern im Hintergrund, zu beiden Seiten sind Kabinette“, im Ambrosius Schlinge „ein Saal in Vinzents Hause, mit zwei Kabinetten zu beiden Seiten“. In eines der beiden Kabinette wird nun der Übeltäter unter einem listigen Vorwand versteckt und beim Heraustreten gehen ihm dann die Augen über seine wahre Lage auf. Wir bemerken also hier dieselbe Armut an Erfindung neuer Situationen wie in den Entführungsszenen.

Auch der tolle absonderliche Williams, dieser „echte Sohn des Spleen“, entspricht genau dem Bilde, das Wieland sonst von den Engländern entwirft. „Britannien ist das Land, wo das meiste vorgeht, wo täglich die abenteuerlichsten und tollsten Dinge geschehen ... Schon der Totengräber im Hamlet meint, in England wären sie alle etwas

toll." So äußert sich Albert in dem einen der beiden Dialoge, und Eugenie bricht das Gespräch, das er auf die Engländerinnen gebracht hatte, mit den Worten ab: „Lassen wir die englischen Damen, sie machen mir Spleen." Auch der athletische Schwede Gustavson im „Fest der Liebe" hat einige Züge von Williams erhalten, besonders dessen Vorliebe für den Sport. Er bittet die von ihm verehrte Ottilie, mit ihm in seinem neuen Phaeton auszufahren, „er wolle zwei neue rasche Engländer zum ersten Male probieren", und in „Koketterie und Liebe" fordert Charlotte Williams auf, mit ihr auszureiten: „Ich will Ihren Wettrenner probieren." In eben dieser Novelle tritt auch ein Marquis auf, von dem es heißt: „Er hatte einige Sonderbarkeiten an sich, die man ihm zu gute hielt, weil er eben aus England kam."

Williams trägt Sophiens Farbe, ebenso trägt im „Fest der Liebe" jeder Herr „die Farbe seiner Dame". Kleist, den Wolff hier heranzieht, trägt dagegen nur ein Band, das ihm seine Braut um den linken Arm gewunden hat. In der genannten Erzählung liebt der schüchterne Thalheim die mutwillige Julie „oder, wie sie lieber hörte, Juliette". Auch die Baronesse Eichthal im „Liebhabertheater" will nicht mit ihrem gewöhnlichen Namen Brigitte gerufen werden und bittet ihren Bruder: „Nenne mich doch bei meinen andern, Isabelle oder Marie." Thalheim schreibt „dicke Bände voll Elegien und Nachtgedanken", Charlotte („Koketterie und Liebe") erzählt von einem ihrer

Verehrer: „Wenn ich traurig bin, so schreibt er Nachtgedanken.“ Als Thalheim von seiner Julie abgewiesen wird, macht er eine Reise, weil er „vergessen lernen“ will. Diese Abreise wegen verschmähter Liebe spielt im „Fest der Liebe“ überhaupt eine große Rolle. Von den drei Verehrern Wilhelmines reist der eine „plötzlich ab, und ließ nichts mehr von sich hören“, der zweite kommt in Reisekleidern, um Abschied zu nehmen. „Erst um Mitternacht wollte er abreisen, und wünschte mich vorher zu sprechen.“ Auch Eduard Felseck in „Koketterie und Liebe“ will abreisen, da er sich von Sophie einen Korb geholt hat. Gegen Mitternacht erscheint er in Reisekleidern: „Ich will sie noch einmal sehen, und dann zu Schiff.“ Und auf Sophiens Frage, was ihn denn zu dieser Reise zwinge, ist seine Antwort: „Nur vergessen lernen will ich.“ Er will nach der Neuen Welt, die auch das allerdings unfreiwillige Reiseziel des Ambrosius Schlinge ist.

Ein Maskenfest beschließt den Abend in „Koketterie und Liebe“ wie im „Fest der Liebe“. Dort ist die muntere Charlotte die Urheberin, weil sie sich davon das Beste für die Ausführung ihrer mutwilligen Pläne hofft. Das gleiche Motiv bewegt auch den Doktor Anselmo, eine Maskerade vorzuschlagen. Dieser Vorschlag „gefiel zuerst den Damen, denn alle Weiber lieben von Natur Verkleidungen“. Charlotte erscheint dann mitten im besten Gange der Unterhaltung als Zigeunerin, Anselmo „phantastisch ge-

kleidet" als Wunderdoktor. Beide lassen ihre Laune und ihren Witz an den neugierigen Gästen aus. Charlotte „verläßt dann den Saal und kommt in ihrer vorigen Kleidung wieder", Anselmo „war klug genug, sich zeitig mit seinem Kram zurückzuziehen, und kam in ehrlicher Pantalonstracht wieder herein". —

Daß von all diesen Motiven, deren Zahl ich leicht hätte vermehren können, sich bei Kleist auch nicht eine Spur findet, brauche ich wohl nicht erst zu erwähnen[1]).

Nun kann es wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der Verfasser des „Ambrosius Schlinge", der „Bettlerhochzeit" und der „Erzählungen und Dialogen" und der Autor der beiden anonymen Lustspiele eine und dieselbe Person sind. Was aus den Briefen von Vater Wieland und dessen Sohne ganz

[1]) Nur auf einen ganz äußerlichen, aber, wie mir scheint, nicht unwichtigen Umstand möchte ich hier noch aufmerksam machen, nämlich auf die Szenenangaben am Schlusse des Personenverzeichnisses der beiden Lustspiele. Im „Liebhabertheater" heißt es: „Die Szene ist zu Eichthal, auf dem Gute des Barons", in „Koketterie und Liebe": „Die Szene spielt in Kornelius' Hause." Ganz ebenso lautet es in den beiden späteren Lustspielen Ludwig Wielands: „Die Szene ist ein Saal, in Vinzents Hause" und „die Szene spielt in der Gegend von London". Kleist dagegen leitet seine Anweisungen nie mit diesen Worten ein. Bei ihm heißt es: Das Stück spielt in ... (Fam. Schroffenstein), oder: Die Handlung spielt in ... (Zerbr. Krug, Käthchen), oder schlechtweg: Szene: (Penthesilia), oder die Bemerkung fehlt gänzlich (Guiskard, Hermannsschlacht, Prinz von Homburg).

deutlich hervorging, das ergibt sich nun mit zuverlässiger Sicherheit: „Das Liebhabertheater“ und „Koketterie und Liebe“ sind Werke Ludwig Wielands. Sprache, Stil, Gedankeninhalt und Motive der Handlung haben sie als solche unwiderleglich gekennzeichnet.

Nur ein sehr wesentliches Moment, das diese beiden Lustspiele charakterisiert, wurde bis jetzt von mir nicht berührt, ein Moment, das auch für die Beweisführung Wolffs die Hauptgrundlage bildet. Der Hinweis nämlich, daß uns in Eduard Felseck „schlechtweg der ganze Heinrich v. Kleist“ entgegentrete. Besonders die Äußerung Sophies über sein Benehmen: „Und was ist das anders als Hochmut, der entweder alles oder nichts besitzen will, und auch da ungestüm fordert, wo man nur durch Hingebung und Bescheidenheit am meisten gewinnt,“ ist schlagend, umsomehr, als sie sich fast wörtlich mit der Charakteristik Kleists durch Tieck berührt, der in der Einleitung zu seiner Kleistausgabe (S. XIV) sagt: „Er ... wollte immer mit Gewalt und in kurzer Zeit, mit Trotz, das erzwingen, was nur Geduld, Ausdauer und Resignation auch dem ausgezeichneten Geiste gewähren können.“

Ich bin in dem Auffinden Kleistischer Charakterzüge noch weiter gegangen als Wolff und habe besonders nachgewiesen, daß im „Liebhabertheater“ der Dichter Kleist aufs Korn genommen sei. Wolff aber

traut dem jungen Wieland diese Ergründung von Kleists geheimsten Regungen nicht zu und blieb auch in seiner Entgegnung auf meine Ausführungen (Beilage zur Allg. Zeitung, 1898 Nr. 152) fest dabei, nur Kleist selbst könne ein so getreues Bild von sich entworfen haben, wie es vor allem in der Gestalt Eduard Felsecks zum Ausdruck kommt. Wenn es nun gelänge, nachzuweisen, daß Ludwig Wieland seinen Freund Kleist auch in anderen Schriften charakterisiert hat, und zwar womöglich mit denselben Mitteln und Worten wie in den beiden Lustspielen, dann wäre die Kette meiner Beweisführung geschlossen, und das Bild der Persönlichkeit Wielands, wie es uns aus diesen beiden Stücken entgegentritt, würde sich Zug für Zug mit dem Bilde decken, das wir uns aus den späteren Schriften von diesem Dichter entwerfen können.

Dieser Beweis ist nicht schwer. Auf eine ausgedehnte literarische Satire, wie sie das „Liebhabertheater" durchzieht, werden wir uns freilich ein zweites Mal nicht gefaßt machen dürfen. Dennoch glaube ich eine boshafte Anspielung auf die „Familie Schroffenstein" auch in einem späteren Werke Wielands, dem „Fest der Liebe", wiederzufinden. Dort tritt der Doktor Anselmo beim Maskenfest als Wunderarzt auf und verkauft allerlei hübsche Sachen, darunter: „Die Kunst, wie man in Spanien tut lieben, Alles in Bildern und Reimen mühsam beschrieben, 's kommt von einem ganz neuen Dichter, Drum nehmt vorlieb und schneid't keine Gesichter." Umso reicher

sind die Züge zur Charakteristik des Menschen Kleist verstreut. Fast jeder Liebhaber ist bei Ludwig Wieland ein Stück Eduard Felseck. In der „Bettlerhochzeit“ wirft z. B. Harry seiner Geliebten vor, daß sie „viel zu spröde, viel zu wenig unterwürfig“ sei, und sie klagt: „Stolzer Mensch, der du nie um Liebe betteln kannst.“ Auch an Eduard tadelt Sophie seinen „Stolz gegen Weiber“. Aber es bleibt nicht bei solchen allgemeinen Zügen. Im „Fest der Liebe“ scheint Louis seinem Freundschaftsbunde mit Kleist und Geßner ein Denkmal gesetzt zu haben. Eine junge Witwe namens Wilhelmine erzählt hier von drei Freunden, die in ihr Leben bedeutsam eingriffen. Mit dem einen von ihnen, Sylva, ist wohl Heinrich Geßner gemeint, doch vermag ich nicht anzugeben, ob die hier vorgebrachte Schilderung seiner Person und seines Wesens mit etwa vorhandenen Schilderungen Geßners übereinstimmt. Sehr gut gelungen ist dagegen Wielands Selbstporträt, wenn man es mit den von mir oben mitgeteilten Äußerungen des Vaters über den Sohn vergleicht. „Paulins Physiognomie,“ heißt es da, „war mehr verborgen, zusammengehalten und besonnen, doch hatte er einen spöttischen, etwas komischen Zug im Gesicht, der ihn verriet und ihm gar nicht wohlstand, wenn er Empfindungen ausdrücken wollte.“

Am ausführlichsten aber verweilt Wieland bei dem dritten, in dem ich Kleistische Züge zu finden glaube. Wohl mit Bezug auf den „Robert Guiskard“, an dem

Kleist gerade damals mit Aufgebot aller Kräfte arbeitete, nennt er ihn Robert. „In Roberts Gesicht konnte man nichts lesen, als suchende Unruhe und Leidenschaftlichkeit, seine Züge waren immer gespannt, sein Körper in steter Bewegung, und sein ganzes Wesen in solch ewigem Wechsel, daß ich ihn lange Zeit wie ein Rätsel anstaunte ... Robert, von dem beide mir viel Wunderliches erzählt hatten, war mir gleich bei seiner ersten Erscheinung sehr aufgefallen. Er schien etwas verlegen und sprach doch sehr dreist, seine Manieren waren höflich, ja galant, und doch bekümmerte er sich um niemand. In seinen Urteilen war er kühn, schneidend, immer die Extreme berührend; von den gleichgültigsten Dingen sprach er mit großem Eifer, und die wichtigsten Angelegenheiten schienen ihm nur zum Scherz da zu sein, dagegen konnte ihn ein einziges Wort, ein Ton, ein Nichts in Feuer und Flamme setzen, er ward dann wider seine Gewohnheit beredt, alles regte sich an ihm und dehnte sich aus und vergrößerte sich und bekam einen heroischen Ausdruck, den man gar nicht in ihm gesucht hätte.“ Alles das stimmt auffallend mit dem überein, was wir aus dem Munde anderer über Kleist wissen. Ich will hier nur einiges davon anführen. So sagt die Rahel (Galerie von Bildnissen 2, 91): „Seine Augen geben mir keine Sicherheit.“ Der alte Wieland berichtet über ihn und seinen Verkehr zu Osmannstädt: „Desto zurückhaltender war Kleist, und etwas Rätselhaftes, Geheimnis-

volles, das tiefer in ihm zu liegen schien, als daß ich es für Affektation halten konnte, hielt mich in den ersten zwei Monaten unserer Bekanntschaft in einer Entfernung, die mir penibel war." „Eine seltsame Art der Zerstreuung, wenn man mit ihm sprach," fiel ihm an seinem Gaste auf, „so daß z. B. ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn wie ein Glockenspiel anzuziehen schien, worauf er von dem, was man ihm sagte, nichts vernahm und also auch jede Antwort schuldig blieb." Bei Tische murmelte er häufig etwas zwischen den Zähnen und hatte dabei die Miene eines Menschen, „der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem anderen Orte und mit ganz anderen Gegenständen beschäftigt ist." Auch in des jungen Wieland Novelle wird von Robert erzählt, er sei „ganz in Gedanken verloren und wie abwesend" gewesen. Zschokke fühlte sich ihm „wegen seines gemütlichen, zuweilen schwärmerischen, träumerischen Wesens" verwandt. Daß er „leicht verlegen ward", bestätigt Bülow (Kleists Leben und Briefe S. 74). Und Tieck schreibt über ihn (Hinterl. Schriften S. XXVIII): „Er schien ernst und schweigsam, keine Spur von vordringender Eitelkeit, aber viele Merkmale eines würdigen Stolzes in seinem Betragen."

Jeder Zweifel aber, ob hier eine beabsichtigte Schilderung Kleists vorliegt, oder ob wir es nur mit einem seltsamen Spiele des Zufalls zu tun haben, muß schwinden, wenn man den Schluß der erwähnten

Erzählung Wilhelminens liest: „Robert war jetzt allein übrig, er hatte nur noch mit Erinnerungen und Andenken zu kämpfen, die durch die bloße Zeit immer schwächer werden mußten, nur sein Ungestüm und der Trotz, mit dem er alles oder nichts begehrte, war ihm noch im Wege. Vielleicht hätte er endlich gesiegt, und wir wären glücklich geworden, aber seine Verhältnisse, seine Bestimmung riefen ihn anderswohin, er schrieb mir noch einmal sehr freundschaftlich und dann nicht mehr." Hier haben wir Zug für Zug die Liebestragödie Kleists vor uns. Wilhelmine, wie die Erzählerin, hieß seine Braut. Von der Schweiz aus war es zwischen ihnen zum Bruche gekommen, und Kleist hatte daher, als Ludwig Wieland ihn kennen lernte, tatsächlich „mit Erinnerungen und Andenken zu kämpfen". Den Freunden aber wird er sein Herz ausgeschüttet haben. Denn nur so kann man sich Ludwigs genaue Kenntnis der Einzelheiten erklären. Kleist hatte seiner Braut den Plan, nach der Schweiz zu ziehen, als einen Schritt dargestellt, zu dem ihn „zugleich Neigung und Notwendigkeit" führe, als den Schritt, der allein seinen „inneren Forderungen" entspreche. Und als Wilhelmine trotz alledem nicht darauf einging, schrieb er ihr aus seiner neuen Heimat noch einmal sehr freundschaftlich — und dann nicht mehr. Zu all diesen frappierenden Übereinstimmungen tritt dann noch die wörtliche Berührung in der Charakteristik Eduard Felsecks und Roberts.

Zu beiden Gestalten kann nur einer Modell gestanden haben, — Heinrich v. Kleist. Vollends die letzten Worte Wilhelminens aber, die über die weiteren Schicksale der drei Freunde berichten, kann man nur verstehen, wenn man das über Robert Gesagte auf Kleist bezieht. Es heißt dort: „Erst neulich hörte ich wieder etwas von den drei Freunden. Sylva (Geßner) hat sich verheiratet, Paulin (Wieland) streift in der Welt herum, und Robert (Kleist) ist ganz vom Ehrgeiz verschlungen." Wurden ja doch diese Zeilen fast zu der gleichen Zeit geschrieben, als Kleist, am Guiskard sich mühend, seiner Braut schrieb: „Ihr Frauen versteht in der Regel ein Wort in der deutschen Sprache nicht, es heißt: Ehrgeiz," und als er Ulriken gegenüber in die rührende Klage ausbrach: „Ach, es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir dahingegeben." —

Demselben Wieland aber, der hier die geheimste Herzensgeschichte seines Freundes der Öffentlichkeit preisgegeben und dessen intimste Charakterzüge für die Gestaltung Roberts verwertet hat, demselben Wieland wird man wohl nun auch die im Vergleiche hiezu nur in den Hauptzügen nach Kleist modellierte Figur Eduard Felsecks zutrauen dürfen. Und wenn wir uns zum Schlusse erinnern, daß zwei Lustspiele für Ludwig Wieland im Jahre 1802 sicher feststehen, von denen wir überdies aus den Briefen seines Vaters bestimmt wissen, daß sie bei Geßner anonym

erschienen sind, wenn wir uns ferner vor Augen halten, daß Sprache, Stil und Gedanken dieser beiden Stücke direkt auf Ludwig Wieland hinweisen, und daß fast sämtliche in ihnen verwendeten Motive in seinen späteren Schriften wieder begegnen, — dann muß für jeden, der sehen will, die Tatsache unleugbar feststehen: die von Eugen Wolff herausgegebenen Lustspiele haben zu ihrem Verfasser nicht Heinrich v. Kleist, sondern Ludwig Wieland.

Guiskards Werden

erschienen sind, wenn wir uns ferner vor Augen halten, daß Sprache, Stil und Gedanken dieser beiden Stücke direkt auf Ludwig Wieland hinweisen, und daß fast sämtliche in ihnen verwendeten Motive in seinen späteren Schriften wieder begegnen, — dann muß für jeden, der sehen will, die Tatsache unleugbar feststehen: die von Eugen Wolff herausgegebenen Lustspiele haben zu ihrem Verfasser nicht Heinrich v. Kleist, sondern Ludwig Wieland.

Guiskards Werden

das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe.“ Erich Schmidt (Charakteristiken 1, 361) meint daher, Kleist habe den Guiskard 1801 in Paris begonnen. Auch Wilbrandt setzt, anknüpfend an die obige Briefstelle, Kleists erste Beschäftigung mit diesem Drama, wenngleich mit leisen Zweifeln, in die Zeit des Pariser Aufenthalts (Kleists Werke, Hempel S. XXIV, H. v. Kleist S. 152). Biedermann hingegen ist der entschiedenen Ansicht, daß Kleist seinen dichterischen Beruf überhaupt erst in der Schweiz recht erkannt habe (Kleists Briefe an seine Braut S. XVIII), hält es aber nicht für ausgeschlossen, daß einzelne Entwürfe zum „Robert Guiskard“ „vielleicht schon“ auf der Pariser Reise entstanden sein mögen (S. XXV). Zolling neigt gleichfalls zu der Vermutung hin, daß erst in der Schweiz die ersten Arbeiten am Guiskard entstanden seien, verklausuliert sich aber mit einem vorsichtigen: „wenn nicht schon früher“ (Kleists Werke 2, 131). Diese Widersprüche mehren sich noch, wenn es sich darum handelt, den Zeitpunkt zu fixieren, wann der Gedanke, den Guiskardstoff zu bearbeiten, zum ersten Male in der Seele des Dichters auftauchte. Brahm schließt aus der merkwürdigen Ähnlichkeit der beiden eingangs zitierten Briefstellen, daß es sich auch das erste Mal, also in Berlin, schon um den Guiskard handle, aber er fügt hinzu: „es läßt sich nur unsicher vermuten“ (H. v. Kleist S. 39). Und Zol-

ling (Heinrich v. Kleist in der Schweiz S. 81) legt eine Äußerung Kleists vor seiner Pariser Reise: „Warum bin ich, wie Tankred, verdammt, das, was ich liebe, mit jeder Handlung zu verletzen?" dahin aus, daß „die Historie des Normannenherzogs, des Sohnes von Tankred von Hauteville und Oheims von Tassos Helden, ihm bereits damals (nämlich schon in Berlin) vorgeschwebt habe". Wie man sieht, befinden wir uns hier in einem Labyrinth widersprechender Vermutungen. Doch ist es nicht so unmöglich, als es auf den ersten Blick scheinen könnte, einen Ausweg aus diesem Labyrinth zu finden.

Wir stellen uns zunächst die Frage: Ist Kleists Robert Guiskard, wenigstens in seinen Hauptzügen, schon vor dem Pariser Aufenthalte entstanden? Eine Frage, mit deren bejahender Beantwortung alle übrigen Hypothesen von selbst wegfielen. Dabei scheint die von Zolling herangezogene Briefstelle eine wichtige Handhabe zu bieten, wenn wir uns auch seiner zwar sehr bequemen, aber etwas voreiligen Interpretation nicht anschließen. Denn es geht doch nicht an, aus der Nennung des Namens Tankred gleich den Schluß abzuleiten, daß dem Dichter die Geschichte Guiskards vorgeschwebt habe, weil der Vater und der Neffe Guiskards zufällig diesen Namen führten. Und dann: ist einer der beiden Tankred der Geschichte hier gemeint, oder der Tankred der Dichtung? Schwerlich einer der ersteren, denn auf sie bezogen hätte die in Frage

stehende Äußerung Kleists gar keinen Sinn. Wir können sie nur verstehen, wenn wir dabei an den Tankred in Tassos „Befreitem Jerusalem" denken. Dort tötet Tankred die von ihm geliebte Clorinde, ohne es zu ahnen, im Zweikampf und ergeht sich, als er zur Erkenntnis seiner Tat gelangt, in Klagen, die ganz auf den Grundton jenes Kleistischen Selbstvorwurfs gestimmt sind. (12. Gesang.) Aber nicht genug daran. In einem Zauberwalde, von dessen Spuk Tankred die Seinigen befreien will, verletzt er zum zweiten Male die in einen Baum verwandelte Geliebte, die ihm nun schmerzlich zuruft:

Mit zu feindsel'gen Trieben
Verfolgst du mich, Tankred; doch jetzt laß ab!
Schon hast du aus dem Körper mich vertrieben,
Der, durch und für mich lebend, mich umgab,
Und quälst nun noch den Stamm mit deinen Hieben,
Den mir ein hart Geschick zur Wohnung gab?
Auch nach dem Tode noch fühllos Verwegner!
Bis in ihr Grab verfolgst du deine Gegner? (XIII, 42.)

Kein Zweifel also: nur dieser Tankred kann in dem Briefe Kleists gemeint sein. Daß Kleist Tassos Gedicht kannte, darf man übrigens auch ohne diese Briefstelle getrost annehmen. Denn verschiedene Übereinstimmungen in Dichtungen Kleists mit dem „Befreiten Jerusalem" weisen mit Sicherheit darauf hin.

So hat Weißenfels in seinem Aufsatze „Der Tod der Penthesilea" (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 1, 273 ff.), die Bekanntschaft Kleists mit Tasso nachdrücklich betonend, auf die Ähnlichkeit hin-

gewiesen, die zwischen Tankred und Achill einerseits, Clorinde und Penthesilea anderseits besteht. Zwischen den beiden Figuren bei Tasso „tobt trotz gegenseitiger Liebe derselbe Kampf bis in den Tod, wie bei Kleist zwischen Achilles und Penthesilea". Auch die Schilderung des ersten Zusammentreffens im Kampfe weise in beiden Gedichten Übereinstimmungen auf. Endlich konnte auch das Verhältnis zwischen Armida und Rinaldo mit seinem jähen Wechsel von Liebe und Haß auf den deutschen Dichter von Einfluß gewesen sein.

Eine genauere Vergleichung der beiden Dichtungen bestätigt und befestigt noch die Darlegungen Weißenfels'. Schon Niejahr (Vierteljahrschr. für Literaturgesch. 6, 520) hat bemerkt, daß es den Anschein erweckt, als ob sich dem Dichter der Penthesilea „unvermerkt die antik-heroische Welt in die romantischen Zeiten mittelalterlichen Rittertums verwandelte". Und in der Tat rufen besonders die Kampfszenen des Stückes diesen Eindruck hervor. „Lautschmetternd durch Trompeten" fordern die Griechenfürsten ihre Gegner zum Kampfe (V. 551). Achill steht da, „in Stahl geschient sein Roß" (V. 1038), und erwartet die kriegerische Jungfrau, die „in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd voll Kampflust ihm entgegen tanzt" (V. 1058 f.). Ganz ähnlich schildert auch Tasso die Kämpfe zwischen Tankred und Clorinde. „Mit vorgelegten Lanzen" begegnen sich Achill und Penthesilea bei Kleist (V. 1122), so wie Clorinde „den

Speer gefällt" rasch auf Tankreden losstürmt (III, 21). Bei Kleist werden die Streitenden „zween Donnerkeilen" verglichen, „die aus Gewölken ineinander fahren" (V. 1023 f.), bei Tasso rennen sie zusammen „wie zwei Stiere, wenn sie von Eifersucht und Zorn entflammen" (XII, 53). „Die Lanzen, schwächer als die Brüste, splittern," heißt es ferner bei Kleist (V. 1125), und ähnlich bei Tasso (III, 21): „In alle Winde fliehn Splitter auf."

Die näheren Umstände also, unter denen die Kämpfe zwischen Achill und Penthesilea vor sich gehen, erinnern eher an die Turniere des Mittelalters als an die Zweikämpfe, wie sie uns etwa in der Ilias geschildert werden. Und das Vorbild, das dem Dichter dieses Abgehen von der streng antiken Anschauungsweise erleichterte und nahelegte, ist das Epos Tassos, das ja gleichfalls zum Teil aus antiken Quellen schöpfte und diese im Sinne der damaligen Zeit umgestaltete.

Noch ein anderer Punkt scheint mir von besonderer Wichtigkeit: Niejahr bemüht sich in seiner oben angeführten Quellenuntersuchung alle die Motive aus verschiedenen antiken Überlieferungen aufzudecken, die Kleist in der Fabel seiner „Penthesilea" kunstgerecht verwoben hat. Nur für das Motiv des Rosenfestes bietet sich ihm kein fester Anhaltspunkt in der Tradition. „Die Idee des Rosenfestes, welcher einige der anmutigsten Szenen unseres Stückes, ja Kleistischer Poesie überhaupt zu ver-

danken sind, gehört" — so meint Niejahr — „ganz dem Dichter an. Will man nach einem Ursprung derselben suchen, so mag man ihn finden in der Bemerkung des Strabo, daß das Liebesfest der Amazonen stets im Frühling gefeiert wurde, womit im allgemeinen die Vorstellung von Blumen und Kränzen gegeben war" (a. a. O. S. 515 f.). Das Künstliche einer solchen Konstruktion fällt sofort auf. Niejahr aber kommt mehrmals auf sie zurück und scheint somit Gewicht auf sie zu legen. Wenn sich nun wirklich bei Kleist aus der ganz allgemeinen Vorstellung des Frühlings bei Strabo die Schilderung des Rosenfestes mit all ihren Einzelheiten entwickelt hätte, dann dürfte man kaum mehr von einem Ursprung der Idee bei Strabo reden, und Niejahr konnte sie getrost auch ohne diesen Vorbehalt als die freie Erfindung des Dichters ansprechen. Dies scheint aber hier gar nicht der Fall zu sein, denn das Motiv, daß ein kriegerisches Weib sich ihren Gatten in der Fremde erobert und ihn mit Rosenketten gefesselt in ihre Heimat bringt, findet sich gleichfalls schon bei Tasso vor. Armida, eine Amazone wie Clorinde, setzt sich dort, allerdings durch List, in die Gewalt ihres Gegners Rinaldo, an dem sie sich rächen will. Wie sie aber den Schlafenden erblickt, löst sich „ihre Feindschaft auf in Liebe".

Schön blühende Ligustern, Lilien, Rosen,
Die sie dem lieblichen Gestad' entrafft,
Verflicht sie nun mit neuer Kunst zu losen,

Doch zähen Banden von gewalt'ger Kraft.
Hals, Arm' und Füße des Verteid'gungslosen
Umwindet sie und hält ihn so in Haft,
Läßt ihn im Schlaf auf ihren Wagen bringen
Und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen. (XIV, 68.)

Und nun geht es fort nach einem fernen Eiland, wo sie mit dem Geliebten in der Einsamkeit die Freuden der Liebe genießen will.

Ganz ähnlich ist die Situation bei Kleist, wo Penthesilea vom Rosenfest erzählt. Achill sitzt wehrlos ihr zur Seite und Penthesilea umschlingt ihn mit Rosen, denn sie glaubt, daß er ihr Gefangener sei.

Hier diese leichte Rosenwindung nur
Um deine Scheitel, deinen Nacken hin —
Zu deinen Armen, Händen, Füßen nieder —
Und wieder auf zum Haupt — — so ist's geschehn.
(V. 1776—1779.)

Auch sie freut sich schon des ungetrübten Glücks, das ihr nun an seiner Seite in der Heimat blühen wird, und will „jetzt gleich" die Reise nach dem fernen Themiscyra antreten. Daß Kleist diesen Einzelfall verallgemeinerte und das Vorgehen Penthesileas, als religiöse Zeremonie eines ganzen Volksstammes hinstellte, lag ganz nahe, viel näher jedenfalls, als daß er aus der einfachen Erwähnung des Frühlings bei Strabo zu einem Motive gelangt wäre, das mit dem Frühling eben nur die Vorstellung „Rose", sonst aber auch gar nichts gemein hat.

Noch eine Gestalt, die im Epos Tassos eine be-

deutende Rolle spielt, scheint auf Kleist poetisch befruchtend eingewirkt zu haben. Wir wissen, daß er sich zu der Zeit, wo er am Guiskard arbeitete, mit dem Plane eines Dramas „Peter der Einsiedler" trug. Leider ist dies aber auch alles, was wir darüber wissen. Daß ihm der historische Peter von Amiens nur dürftiges Material bot, liegt auf der Hand. Dazu kommt noch Kleists souveräne Art mit der geschichtlichen Überlieferung zu schalten. Er nahm sich immer nur das aus ihr heraus, was ihm in seinen Zusammenhang paßte, und machte sich gelegentlich kein Gewissen daraus, die historische Tradition auf den Kopf zu stellen. Der Peter Tassos aber lieferte ihm zur wirksamen Auskleidung des überkommenen Stoffes einen Zug, den sich der Dichter des „Käthchen von Heilbronn" und des „Prinzen von Homburg" gewiß nicht hätte entgehen lassen. Er ist nämlich eine visionäre Natur, die außerdem durch ihre Gabe, in die Zukunft zu blicken, den Kreuzfahrern wesentliche Dienste leistet. Wenn Kleist wirklich hiedurch zu der Wahl gerade dieses sonst ziemlich undankbaren Stoffes verleitet worden ist, dann hätten wir schon hier jene Vorliebe für das Okkultistische zu verzeichnen, die bereits in seinem ersten Stücke, den Schroffensteinern, leise anklingt und in späteren Dramen noch mehr zur Geltung gelangt. Doch das ist, wie gesagt, nichts als eine Vermutung, die nur in der späteren Art Kleists einige Begründung findet.

Fügen wir nun noch hinzu, daß nach Weißenfels (a. a. O. S. 292) auch die bekannte Episode von Olinth und Sophronia auf Kleists Novelle „Der Zweikampf" eingewirkt habe, so drängt sich von selbst die Frage auf, ob denn nicht auch die Hauptgestalt der Dichtung Tassos, jene Gestalt, nach der er sein Epos zuerst benannt hatte, ob nicht auch Gottfried v. Bouillon auf Kleist dichterische Anregung ausgeübt habe. Und wir sind zu dieser Frage umsomehr berechtigt, als ein Charakter wie der Gottfrieds ihn damals mehr als irgend ein anderer anziehen mußte und seiner ganzen damaligen Seelenstimmung mehr denn je entsprach. Ein Einblick in diese Seelenstimmung wird dies sofort klarmachen.

Kleist war von Würzburg als ein völlig anderer nach Berlin zurückgekehrt. „Jetzt hat sich die Sphäre für meinen Geist und für mein Herz ganz unendlich erweitert — das mußt Du mir glauben, liebes Mädchen," schreibt er seiner Schwester kurz nach seiner Rückkehr. Ihn erwärmt ein höheres Feuer, — das Feuer der Dichtkunst, wie wir ruhig annehmen dürfen. „Solange die Metallkugel noch kalt ist, so läßt sie sich wohl hineinschieben in das enge Gefäß, aber sie paßt nicht mehr dafür, wenn man sie glühet — fast wie ein Mensch nicht für das Gefäß eines Amtes, wenn ein höheres Feuer ihn erwärmt" (Koberstein S. 39). Drum fühlt sich Kleist jetzt auch „mehr als jemals abgeneigt, ein Amt anzunehmen" (Koberstein S. 39, Biedermann S. 109).

Freilich konnte die Würzburger Stimmung nicht beständig anhalten. Dort war ihm der Sinn für die Schönheit der Landschaft aufgegangen, dort war er, wie er selbst gesteht, zum ersten Male auf den Gedanken gekommen, „bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule zu gehen". In seiner sandigen märkischen Heimat aber, besonders in der „volkreichen Königstadt", fand sein Natursinn nicht mehr so reichliche Nahrung, hier fesselte ihn die Außenwelt nicht so sehr, und so ward Kleist wieder auf sich selbst zurückgelenkt. Hatte er doch seit jeher eine krankhafte Sucht, sein eigenes Ich zu zerfasern. Und so stellte er sich jetzt, da ihm die Zukunft dunkler war als je vorher, da er noch ganz ungewiß war, welchen Lebensweg er einschlagen sollte (Koberstein S. 40, 42), als nächstes und wichtigstes Ziel die Ausbildung seines Ichs. Er strebt nach Bildung, um sich selbst „eine Stufe näher der Gottheit zu stellen" (Biedermann S. 111), er strebt nach Wissen, „weil Wissen Wahrheit ist" (Koberstein S. 43). Und mit dem ihm eigenen Übereifer, mit dem er alles an die Erreichung eines Zieles setzte, wirft er sich auf die Kantische Philosophie, die schon früher sein Interesse erregt hatte. Freilich, eine unglücklichere Wahl hätte der nach objektiver Wahrheit Suchende nicht treffen können, und die Folgen seines Mißgriffes sollten nicht lange auf sich warten lassen. „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten," schreibt er am 22. März 1801 seiner Braut, „so würden sie urteilen müssen,

die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, seien grün — und nie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeige, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutue, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehöre. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist's das letztere, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nichts mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns in das Grab folgt, ist vergeblich." — Eine solche Erkenntnis mußte auf eine Natur wie Kleist niederschmetternd wirken. Er war zu jeder Arbeit unfähig, vergeblich waren seine Bemühungen, sich zu ihr zu zwingen oder durch Lektüre zu zerstreuen. Auch sein einziger Freund Brockes hatte inzwischen Berlin verlassen, und so war Kleist sich selbst überlassen, und fort und fort verfolgte ihn der eine Gedanke: „Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken!" (Koberstein S. 52, Biedermann S. 165.) Die Wahrheit, die sein eigenes Ich hätte lenken sollen, hatte sich als Truggebilde erwiesen, das Gebäude, das Phantasie und Reflexion ihm errichtet hatten, stürzte krachend zusammen, und wie der weltentrückte Idealist Tasso bei Goethe schließlich die rettende Hand des Weltmannes Antonio ergreift, so klammert sich Kleist, als er den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verliert, an den früher von ihm beharrlich abgelehnten Wahlspruch seines prak-

tischeren Freundes Brockes: Handeln ist besser als Wissen. Der handelnde Mensch wird ihm jetzt Ideal gegenüber dem wissenden, und bis spät in seine Pariser Zeit hinein gibt er dieser neugewonnenen Anschauung Ausdruck[1]).

Solch ein „handelnder" Mensch war aber Tassos Gottfried v. Bouillon. Wie Guiskard steht er, fern von der Heimat, an der Spitze eines bunt zusammengewürfelten Heeres vor den Mauern einer sagenumkränzten Stadt, er kennt nur ein Ziel: diese Stadt zu erobern, und läßt sich in seinem Vorhaben durch nichts wankend machen. Er ist sich der Schwere seiner Aufgabe vollkommen bewußt, deren Lösung er nur durch das feste Vertrauen auf seine göttliche Sendung für möglich hält. Ein Heerführer, dem dieses Vertrauen fehlte, würde nur Trümmer aufhäufen,

wovon begraben,
Er selbst ein Grab sich wird erbauet haben. (I, 25.)

Und so meint auch die Menge in Kleists Guiskard, der das stolze Selbstvertrauen des Führers abgeht:

Und er erobert,
Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt
Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein! (V. 28—30.)

---

[1]) So schreibt er seiner Braut noch aus Paris (10. Oktober 1801. Biedermann S. 222): „Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ekelhaft mir ein wissender Mensch ist, wenn ich ihn mit einem handelnden vergleiche. Kenntnisse, wenn sie noch einen Wert haben, so ist es nur insofern sie vorbereiten zum Handeln."

Eine Hungersnot bricht im Lager der Kreuzfahrer aus, aber dem Feldherrn gelingt es, seine Soldaten durch Zuspruch wieder aufzuheitern. Schwieriger gestaltet sich seine Lage, als allgemeine Dürre weit und breit sich über das Land legt und jegliche Tatkraft lähmt. Einzelne Abteilungen kehren in die Heimat zurück, die Krieger werden verzagt und verzweifeln am Siege:

„Was hofft Bouillon? Was zögert er so lange,
Bis hier sein ganzes Volk den Tod empfange?“ (XIII, 64.)

Und so klagt auch das Volk im „Guiskard“:

Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
So steigt der Leiche seines ganzen Volkes
Dies Land ein Grabeshügel aus der See! (V. 10—13.)

Schließlich kommt es sogar zu offenem Aufruhr im Lager. Ein Teil des Heeres, durch die lange Dauer der Belagerung und andere Vorkommnisse mißmutig gemacht und durch den Ränkeschmied Argillan aufgewiegelt, greift zu den Waffen und sendet, wie bei Kleist, eine Abordnung zum Zelte des Feldherrn. In Harnisch und faltigem Prunkgewand, wie Guiskard, erscheint der Gesuchte vor dem Volke, das bei beiden Dichtern dem wogenden Meer verglichen wird. Freundlich, aber fest tritt er ihm entgegen, wie bei Kleist der Normannenherzog, und vermag durch die bloße Macht seiner Persönlichkeit alles im Keime zu ersticken. Der Lauteste von allen, Argillan, der Rädelsführer, ist still geworden und „erbebt vor

eines Blickes Richtung“ (VIII, 81), so wie bei Kleist Abälard, der die Nachricht von der Erkrankung Guiskards unter das Volk gestreut hatte, durch den bloßen Blick seines Oheims gebannt wird.

Eine so mächtige Heldengestalt war in hohem Grade dramatisch, besonders anziehend aber für Heinrich v. Kleist. Denn er bevorzugte in seinen Dichtungen diese handelnde Leidenschaft, diesen auf ein festes Ziel konzentrierten Willen — man denke an Achill, Penthesilea und Michael Kolhaas —, und deshalb konnte und mußte auch die Gestalt des Tassoschen Gottfried auf den am Eingange seiner dichterischen Laufbahn stehenden Kleist, der noch dazu eben erst auf Grund trüber Erfahrungen zu einer ähnlichen Lebensphilosophie gelangt war, anregend einwirken. Ihn selbst aber konnte er dramatisch nicht verwerten, denn ihm fehlte ein wesentlicher, vielleicht der wichtigste Zug, — er war kein tragischer Held. Seine Willenskraft hätte an irgend einem unüberwindlichen Hindernisse zerschellen müssen; Gottfried aber räumt alle, auch die schwierigsten hinweg, denn er ist von Gott für die Vollendung seiner schweren Aufgabe ausersehen. Solch ein tragischer Held aber war Robert Guiskard, der nach Kleists von der Geschichte abweichender Darstellung hart vor seinem Ziele dem unerbittlichen Geschick erliegt.

Wie Kleist von Gottfried auf Guiskard gekommen, dafür bieten sich zwei Möglichkeiten. Entweder kannte er die Geschichte des Normannenfürsten be-

reits und ward durch die Lektüre Tassos wieder direkt auf ihn zurückgeführt, oder das Gedicht Tassos veranlaßte ihn zu einem eingehenderen Studium der Kreuzzüge (dafür würde auch seine Beschäftigung mit Peter von Amiens sprechen), wo ihm dann, wie z. B. in dem von Schiller herausgegebenen Memoirenwerke der Anna Komnena, das Leben und die Taten Guiskards in breiter Ausführlichkeit entgegentraten. Die Beantwortung dieser offenen Frage ist übrigens ziemlich belanglos. Ebenso gleichgültig ist es, wann Kleist mit dem Guiskardstoff bekannt wurde. Für uns ist es nur von Bedeutung, wann dieser Stoff in der Seele des Dichters neu erlebt und gewissermaßen neu geboren wurde, und warum er gerade den Guiskard dichterisch zu verarbeiten unternahm. Hiefür ist es nun wichtig, daß Kleist bei der Bearbeitung des Guiskardstoffes fast vollständig von der Überlieferung der Geschichte abweicht, und zwar nach einer Seite hin, die, wie wir sahen, mit dem Hauptinhalte des Gedichtes von Tasso merkwürdige Analogien aufweist. Dieses Abgehen vom Gegebenen, diese Anlehnung an Tasso zeigen aber deutlich, was nötig war, um dem Dichter die Gestalt des Guiskard unter dem Gesichtswinkel des Tragischen erscheinen zu lassen. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm damals eine ganz eigene Art von Tragik vorschwebte, die sich im Guiskard entfalten sollte, eine Tragik, die in seiner damaligen Lebensanschauung tief begründet war. Und wir werden verstehen,

warum der Dichter, angeregt durch sein berühmtes italienisches Vorbild, gerade diesen Stoff zur Bearbeitung wählte, wenn wir ein wenig ausgreifen und die damaligen Anschauungen Kleists über das Tragische im Menschengeschick an der Hand seiner Briefe verfolgen.

Kleist hatte früher eine stolze Meinung von der Stellung des Menschen im Weltall gehabt. „Eine sklavische Hingebung in die Launen des Tyrannen Schicksal ist eines freien, denkenden Menschen unwürdig," schreibt er seiner Schwester Ulrike (Koberstein S. 17). „Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt; oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern. Er fühlt, daß man sich über das Schicksal erheben könne, ja, daß es im richtigen Sinne selbst möglich sei, das Schicksal zu leiten." Nichts scheint ihm verächtlicher als der unwürdige Zustand, „ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals" zu sein (a. a. O. S. 20). Wie kleinmütig ist er aber seit seiner Berliner Katastrophe geworden, wie ganz anders lauten jetzt seine Ansichten über Willensfreiheit! Auch hier sprang Kleist, wie so oft, von einem Extrem ins andere über und erblickte nun darin das eigentlich Tragische des Menschengeschicks, daß der Mensch von einer Art unabänderlichen Fatums abhänge. „Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden

fort." So klagt er seiner Braut (9. April 1801. Biedermann S. 172), und wenige Tage später findet er diese ganze Periode in seinem Leben „und dieses gewaltsame Fortziehen der Verhältnisse zu einer Handlung, mit deren Gedanken man sich bloß zu spielen erlaubt hatte," äußerst merkwürdig (24. April 1801. Biedermann S. 176). Rousseau und Schillers Wallenstein sind in dieser Zeit seine Lieblinge, und er, der sonst nie über seine Lektüre zu sprechen pflegt, empfiehlt die beiden mit warmen Worten seinen gelehrigen Schülerinnen. Nichts ist bezeichnender als diese Vorliebe. Hatte doch Rousseau zuerst den Gedanken ausgesprochen, der Kleist jetzt bittere Wahrheit schien: daß die Wissenschaften den Menschen nicht glücklich machen, und war doch Wallenstein geradezu der Typus eines Menschen, der durch die Macht der Verhältnisse mehr als auf Grund eines vorher überlegten Planes zu einer Handlungsweise gedrängt wird, mit deren Gedanken er anfangs nur gespielt hatte [1]. Aber selbst bei Beurteilung von Begebnissen des alltäglichen Lebens konnte sich Kleist von dieser fatalistischen Anschauungsweise nicht losmachen. Freilich mußte er gerade damals so recht

[1] Vgl. Wallensteins Tod. 1. Aufzug, 4. Auftritt:
Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht...
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir u. s. w.

deutlich an sich selbst erfahren, daß der Mensch nicht unumschränkter Herr der Verhältnisse ist. Er wollte heraus aus seiner jetzigen Umgebung, um in der Fremde sich selbst wiederzufinden, und nun mußte er, ein altes Versprechen einlösend, seine Schwester Ulrike mit auf die Reise nehmen, er, der ganz sich selbst überlassen die Lösung des dunkeln Rätsels finden wollte, das die Zukunft ihm stellte. Um Pässe zu erhalten, mußte er einen bestimmten Reisezweck angeben, und er, den doch ein Ekel vor aller Wissenschaft erfaßt hatte, führte — mathematische und naturwissenschaftliche Studien an. Die Folge davon war, daß er von allen Seiten Empfehlungen an französische Gelehrte erhielt, und nun hatte er die Aussicht, in eben jenen Kreis von „kalten, trockenen, einseitigen Menschen" hineinzugeraten, aus dem zu flüchten er gerade im Begriffe stand. „Ich mußte also nun reisen, ich mochte wollen oder nicht, und zwar nach Paris, ich mochte wollen oder nicht" (Biedermann S. 172). Was lag näher, als daß ein Mann mit solchen Erfahrungen an einem so entscheidenden Punkte seines Lebens sich einer fatalistischen Weltanschauung zuneigte, wenn er nicht schon von ihr erfüllt war[1])? Ihn erfaßt ein Gefühl der Angst. Das Bild des Meeres, jenes Meeres,

[1]) Mickiewicz sagt einmal: „Wenn der Mensch das Geheimnis seiner Bestimmung verliert und noch nicht aufgehört hat, an das Dasein einer übersinnlichen Welt zu glauben, so muß er notwendig Fatalist werden."

das ja auch im Guiskard bedeutungsvoll im Hintergrunde rauscht, tritt vor seine Seele, und er vergleicht sich dem Schiffer, der sich unbedacht in die Mitte der See gewagt hat und nun dem Toben des Sturmes preisgegeben ist. Wilhelmine ist die einzige, der er sich anvertrauen kann, und ihr schüttet er sein ganzes Herz aus. „Ich will Dir erzählen, wie in diesen Tagen das Schicksal mit mir gespielt hat." So beginnt er seine Beichte und berichtet von der ursprünglichen Veranlassung seiner Reise und wie die Dazukunft Ulrikes deren eigentlichen Zweck zu vereiteln drohte. Und die Mitteilung über die Beschaffung von Pässen und die notgedrungene Angabe eines Reisezwecks leitet er mit den Worten ein: „Doch höre, wie das blinde Verhängnis mit mir spielt." In diesem Abschiedsbrief an Wilhelmine erreicht die fatalistische Stimmung Kleists ihren Höhepunkt. Aber sie sollte ihn auch auf seiner ganzen Reise begleiten [1]). Die Einzelheiten dieser Reise zu schildern, ist nicht die Aufgabe dieser Darstellung. Wichtig für diese ist, daß auf der Reise, die ja in die schönste Zeit des Jahres fiel, der Sinn für die Schönheit der Natur und die alte Lust der Landschaftsschilderung in dem Dichter wieder erwachte.

[1]) Paris, 15. August 1801: „O wie unbegreiflich ist der Wille, der über die Menschengattung waltet!" (Biedermann S. 206, auch S. 202.) Noch in der „Familie Ghonorez" findet sich eine deutliche Spur dieser fatalistischen Stimmung in der Randbemerkung zu IV, 4: „Ursula muß zuletzt, ihr Kind suchend, als Schicksalsleiterin auftreten." (Werke 1, 322.)

Nur auf ein äußeres Erlebnis soll hier hingewiesen werden, das geeignet war, die Gestalt Guiskards recht lebhaft vor das Auge des Dichters treten zu lassen. Es war am Rhein, auf der Fahrt von Koblenz nach Köln. Ein unerhörter Sturm brach los und setzte die ganze Gesellschaft in Schrecken. „Ein jeder klammerte sich, alle anderen vergessend, an einen Balken an, ich selbst, mich zu halten" (Biedermann S. 202). In einer der mutmaßlichen Quellen von Kleists Guiskard, der Darstellung Funcks in Schillers Horen, wird nun geschildert, wie nach dem Tode des Führers das ganze Heer panischer Schrecken ergreift. Alles stürzte sich auf die Schiffe, aber mit einer solchen Eile drängte man sich, „daß viele mit ihren Pferden ins Meer sprangen und über der Begierde, sich zu retten, ertranken". Dazu gesellte sich ein fürchterlicher Sturm, der nur wenige Trümmer des mächtigen Heeres die Ufer der Heimat wiedersehen ließ. Wie leicht mochte Kleists eigenes Erlebnis diese Szene und das Bild des toten Helden vor seiner Seele erstehen lassen, dessen Überreste man, wie Funck berichtet, nur mit Mühe dem wütenden Element entreißen konnte.

Der Rhein machte übrigens, wie es scheint, auf den jungen Wanderer den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck. Kein Wunder! Ihn, den Sohn der Ebene mit ihren träge und einförmig dahinfließenden, oft seeartigen Flüssen, zogen die Gebirgsflüsse mit ihrem rascheren Laufe und ihren vielen Windungen seit

jeher an, und in allen möglichen Bildern sucht Kleist den Eindruck, den er beim Anblick solcher Ströme, wie z. B. der Elbe oder des Mains, erhalten hat, wiederzugeben. Die Elbe „verläßt plötzlich ihr rechtes Ufer, um Dresden, ihren Liebling, zu küssen“, sie „schlängelt sich spielend in tausend Umwegen durch das freundliche Tal, als wollte sie nicht ins Meer“. Oder der Main „wandte sich bald rechts, bald links, und küßte bald den einen, bald den anderen Rebenhügel, und wankte zwischen seinen beiden Ufern, die ihm gleich teuer schienen“, oder er umgeht einen Rebenhügel, der seinen stürmischen Lauf gebeugt, „seine blumigen Füße ihm küssend“. Aber ein ganz neues Bild taucht auf, als er seiner Freundin Karoline v. Schlieben den Rhein bei Bingen beschreibt. „Still und breit und majestätisch strömt er bei Bingen heran, und sicher, wie ein Held zum Siege, und langsam, als ob er seine Bahn wohl vollenden würde, — und ein Gebirge wirft sich ihm in den Weg“ (Paris, 18. Juli 1801. Bülow S. 194 f.). Wir kennen dies Bild. Es ist jene Vorstellung von menschlicher Tragik, die er sich in Berlin angeeignet hatte, und die ihn auf seiner ganzen Reise nicht verließ — das Bild des ringenden Menschen, den ein übermächtiges Schicksal von seinem ersehnten Ziele ablenkt. Früher hatte Kleist, der in müßigen Stunden in der Einsamkeit seines Zimmers auf die Bilderjagd ausgegangen war, der seiner Braut empfohlen hatte, sich ein „Ideenmagazin“ anzulegen,

aus diesem aufgespeicherten Vorrat geschöpft und ein und dasselbe Bild wohl auch bei verschiedenen Anlässen verwendet. Nun aber greift er in sein eigenes Vorstellungsleben und wählt den Vergleich, der ihm gerade jetzt am nächsten lag, und er greift in sein eigenes Empfindungsleben, denn er nennt eben diese Gegend schön „wie ein Dichtertraum". Und in der Tat, dem Dichter Kleist erfüllten ja gerade, als er dies schrieb, ähnliche Träume die Seele! Auch sein Guiskard war ausgezogen „wie ein Held zum Siege", sicher, seine Bahn zu vollenden, als sich ihm plötzlich die Pest „in den Weg wirft". Das war das tragische Problem, das Kleist aus dem Guiskardstoff gezogen hatte. Keine „Verwirrung des Gefühls", wie er sie sonst fast ausnahmslos in den Mittelpunkt seiner Dichtungen zu stellen pflegte, sondern eine ganz besondere Art von Tragik, die sich nur aus seiner damaligen Stimmung heraus entfalten konnte; kein rein seelischer Konflikt, sondern das Ringen mit einem blinden Verhängnis, mit einem unüberwindlichen Schicksal, das dem Dichter damals als das typische Los des strebenden, kämpfenden Menschen erschien. So wird es erklärlich, warum Kleist auf der Suche nach einem tragischen Helden gerade auf Robert Guiskard verfiel. Denn jenes unbesiegbare Schicksal, die Seuche, lieferten ihm schon die geschichtlichen Quellen, und er brauchte nur einen Schritt über die Geschichte hinauszutun und Guiskard bis vor Konstantinopel gelangen zu lassen, um

ihn zu der imponierenden Größe eines Gottfried v. Bouillon zu erheben. Daß aber das tragische Ringen Guiskards mit seinem unüberwindlichen Gegner nach der Absicht des Dichters den Kern des ganzen Stückes bilden sollte, zeigt der Umstand, daß schon im Fragmente der Greis Armin mit einem uns wohlbekannten Bilde darauf hinweist:

> Auf deinem Fluge rasch, die Brust voll Flammen,
> Ins Bett der Braut, der du die Arme schon
> Entgegenstreckst zu dem Vermählungsfest,
> Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,
> Die Seuche grauenvoll dir in den Weg! (V. 495—499.)

Halten wir nun Rückschau über das bisher Gewonnene. Es hatte sich darum gehandelt, den Zeitpunkt zu bestimmen, wann der Dichter den Gedanken, den Guiskard zu bearbeiten, aufnahm, den Stimmungen nachzugehen, die ihn veranlaßten, gerade diesen Stoff, und zwar gerade in dieser Gestalt zu dichterischem Leben zu erwecken, — kurz die innere Entstehungsgeschichte der Dichtung zu verfolgen. Wir hatten die Frage aufgeworfen, ob man annehmen dürfe, daß sich dieses Drama, wenigstens in seinen Hauptzügen, vor dem Pariser Aufenthalt in des Dichters Seele gestaltet habe. Diese Frage können wir nun ruhig bejahen, ja wir können sogar mit ziemlicher Genauigkeit die Grenzen des Zeitraumes abstecken, währenddessen die Idee des Dramas feste Formen annahm. Vor der Berliner Krisis kann dies gewiß nicht gewesen sein, denn wir sahen, daß gerade der Grundgedanke

der Dichtung aus der Stimmung jener Tage hervorgegangen sein muß. Auf der Reise aber steht der Charakter Guiskards, und gewiß auch die Disposition des Dramas, das mit seinem Helden steht und fällt, fertig vor des Dichters Seele, — das beweist der Brief an Karoline. Erinnern wir uns ferner, daß Kleist seine traurigen Erfahrungen mit Kant Schwester und Braut am gleichen Tage, dem 22. März 1801, mitteilt, und daß sein Brief an Karoline v. Schlieben vom 18. Juli desselben Jahres datiert ist, so ergibt sich aus dem Dargelegten, daß der Stoff des „Robert Guiskard" im Frühjahr des Jahres 1801 in Kleist dichterische Gestalt gewonnen hat. —

Was dann folgt, ist bekannt. Wie der Dichter in Paris „sein Kind heimlich aufbewahrt und hegt", wie ihm in der Schweiz in gesegneter Stimmung die Arbeit unter den Händen wächst, wie er voll kühner Hoffnungen Wielands gastlichen Landsitz betritt, wie ihn sein unsteter Geist von dieser ihm liebgewordenen Stätte treibt, wie in Dresden seine Unrast wächst und ihn wieder hinaus in die Welt lockt, wie er in Genf verzweifelt und in Paris zusammenbricht, — das alles wissen seine Briefe und seine Biographen mehr oder weniger ausführlich zu berichten. In St. Omer endlich schließt er die Rechnung mit sich und der Welt ab: „Ich habe," schreibt er der Schwester, „in Paris mein Werk, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen und verbrannt: und

nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüberrudern, unser aller Verderben lauert über dem Meere, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich prächtige Grab.“ — — —

Mit diesem Brief aus St. Omer ist die leidvolle Entstehungsgeschichte des Guiskard zu Ende. Wie Guiskard hatte Kleist selbst knapp vor dem Ziele einer unüberwindlichen Macht weichen müssen. Er hatte einen Blick getan in ein weites, unerforschtes Land, aber es war ihm verwehrt, es zu betreten. Nur Trümmer haben sich aus dem Schiffbruch gerettet, nur ein kurzes Fragment läßt uns ahnen, was wir unwiederbringlich verloren haben. Aber auch dieses Fragment ist eine der ergreifendsten Tragödien, — die Tragödie einer Dichterseele, die im Ringen nach einem Ideal sich selbst verzehrte.



Guiskards Tod



I

Ein dunkles Rätsel, steht der gewaltige Torso des „Robert Guiskard" mitten unter Kleists Werken. Die ersten zehn Auftritte hat der Dichter, nachdem er vergeblich mit dem Stoffe gerungen und in einem Anfall von Mutlosigkeit und Verzweiflung alles, was von der Dichtung vorhanden war, vernichtet hatte, nach Jahren im „Phöbus" veröffentlicht und dadurch vor dem Untergange gerettet. Aber das ist auch alles. Kein Szenar, wie es etwa Goethe für seine „Nausikaa" ausgearbeitet, keine Skizzen und Entwürfe, wie sie etwa für Schillers „Demetrius" in reicher Fülle vorliegen, ermöglichen uns einen Einblick in die Werkstatt des Dichters, oder gar eine weitere Ausführung seiner Pläne, wie sie für die Nausikaa Scherers geniale, Scharfsinn und dichterische Phantasie zugleich betätigende Kunst geboten hat. Ja, es ist wunderbar: was Goethe seinem Freunde schrieb, als er den ersten Akt von dessen „Wilhelm Tell" in der Handschrift gelesen hatte: „Das ist nun freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches," das gilt vielleicht noch in höherem Maße von Kleists Guiskardfragment, das in der Klarheit seiner Anlage,

in der Folgerichtigkeit des Aufbaues seinesgleichen sucht; und doch läßt es den, der mehr wissen möchte, schon nach ein paar Schritten unsicher im Dunkeln tappen. Mit meisterhafter Anschaulichkeit stellt Kleist in einer einzigen Szene die Gestalt des Helden leibhaft vor unsere Augen, und doch zieht sich ein dichter Schleier vor, wenn wir es unternehmen, den Spuren dieser Gestalt zu folgen. Gerade dieser Gegensatz aber zwischen der lichtvollen Klarheit der erhaltenen Szenen und dem undurchdringlichen Dunkel, das sie rings umgibt, bildet seit jeher einen besondern Anreiz, den Schleier von diesem Rätsel zu heben.

Vielfach sind die Wege, die hiebei eingeschlagen worden sind. Aber sie führen abseits oder doch nur wenige Schritte näher dem Ziele zu. So hat der Versuch, den Konstantin Rößler (Preußische Jahrbücher 65, 485 ff.) unternimmt, das Drama Kleists zu rekonstruieren, mit Kleist wohl recht wenig zu schaffen. Rößler geht einfach von der Voraussetzung aus, daß nicht der lebende, sondern der tote Guiskard der Held des Stückes gewesen sei, — einer Voraussetzung, für die er den Wahrheitsbeweis zu erbringen nicht in der Lage ist, und dichtet so mit ganz willkürlicher Herbeiziehung einiger Liebesaffären das Stück zu Ende.

Auf festerem Boden steht Minors Hypothese (Euphorion 1, 564 ff.). „Wenn wir jemals über das großartige Fragment . . . mehr erfahren sollten, als wir bisher wissen,“ so meint Minor, „dann könnte

es nur aus neu herangezogenen geschichtlichen Quellen geschehen." Und so deckt er denn neben der bisher als Quelle geltenden Darstellung von Funck in Schillers Horen (1797, 1., 2. und 3. Stück) die von Schiller herausgegebene Allgemeine Sammlung historischer Memoires, in deren ersten zwei Bänden sich die Denkwürdigkeiten der Anna Komnena über Alexios Komnenes befinden, als mutmaßliche neue Quelle auf. Auch ich glaube, daß wir es hier mit einem Werke zu tun haben, aus dem Kleist Züge für seine Dichtung geschöpft haben kann, wenngleich meines Erachtens weniger das dort über Guiskard Gesagte als vielmehr die Schilderung des vierten Kreuzzuges für ihn maßgebend sein mochte. Ein solches Zurückgreifen auf die Quelle eines Dichters ist gewiß manchmal nicht ohne Glück versucht worden. Aber gerade bei Kleist wird es sich wohl wenig empfehlen. Denn erstens muß man sich die souveräne Art, wie er mit dem Überlieferten schaltet, — man denke an Penthesilea und den Prinzen von Homburg — vor Augen halten. Daß der Guiskard hievon keine Ausnahme gemacht hätte, zeigt schon das Wenige, was davon auf uns gekommen ist. Und zweitens fängt gerade der Guiskard dort an, wo die Geschichte aufhört. Kleists Drama spielt vor den Toren Konstantinopels, und den historischen Guiskard ereilt der Tod auf dem Zuge nach Byzanz, noch ehe er dessen Boden betreten. Ein Zurückgehen auf geschichtliche Quellen wird also gerade beim Guiskard wenig sichere Ergebnisse liefern.

Endlich muß noch einer dritten Methode gedacht werden, die zwar — und ganz besonders bei Kleist — die Gewähr des Erfolges in sich trägt, aber doch nur zu spärlichen Resultaten geführt hat. Diese Methode, die von einigen von Kleists Biographen angewendet worden ist, besteht darin, an der Hand der in den erhaltenen Szenen gemachten Andeutungen weiter vorzudringen. Aber hier ist es nur allzu leicht, die unmerkbare Grenze zwischen den wahren Absichten des Dichters und der eigenen Subjektivität zu überschreiten, eine Gefahr, der diese Forscher auch tatsächlich nicht entgangen sind. Immerhin wird man aber bei einer Untersuchung der mutmaßlichen Fortsetzung des „Guiskard" dieser Methode nicht entraten können.

Und nun fragen wir im Hinblick auf alle diese bisherigen Versuche: Gibt es wirklich kein Mittel, etwas mehr Licht in dieses Dunkel zu bringen, sollte es in der Tat nicht möglich sein, den Vorhang etwas mehr zu lüften, als dies bisher geschehen ist? Ich glaube an eine solche Möglichkeit und will auf den folgenden Blättern versuchen, sie auszuführen.

Goethe erzählt von Leonardo da Vinci, er habe von Christus eine so hohe Vorstellung in sich getragen, daß er den Christuskopf in seiner berühmten Darstellung des Abendmahls unvollendet gelassen habe. Erst später habe er es gewagt, an einem andern Bilde diesen Christuskopf, der ihm die ganze Zeit über vor Augen gestanden, anzubringen. Die

wissenschaftliche Forschung hat diese Erzählung in das Gebiet der Legende verwiesen. Aber ihre psychologische Möglichkeit läßt sich nicht leugnen. Warum soll nun aber das, was für den bildenden Künstler möglich ist, nicht auch für den schaffenden Dichter Geltung haben? Kleist gestand einst seinem väterlichen Freunde Wieland zu Osmannstädt in einer schwachen Stunde, daß er an seinem Guiskard arbeite, doch schwebe ein so hohes Ideal seinem Geiste vor, daß es ihm unmöglich sei, es zu Papier zu bringen. Und als er endlich verzweifelt die Hand davon läßt, da schreibt er seiner Schwester Ulrike: „Töricht wäre es, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist.“ Ist es aber wahrscheinlich, daß damit dieses Werk, das er mit seinem Herzblut geschrieben, das er durch halb Europa mit sich herumgetragen, das er in rastlosen Tagen und schlaflosen Nächten immer und immer wieder von neuem überdacht und überarbeitet hatte, für Kleist ganz spurlos verschwunden war? Ist es denkbar, daß sich aus dem Zusammenbruch nichts in spätere Dichtungen Kleists gerettet haben sollte? Ich glaube nicht, daß darüber ein Zweifel möglich ist. Doch bleibt noch die Frage, ob wir denn auch in der Lage sind, auf solche Spuren in seinen späteren Dichtungen mit einiger Sicherheit hinzuweisen.

II

Wir treten der Beantwortung dieser Frage näher, wenn wir uns den Seelenzustand Kleists in der Zeit von seinem Zusammenbruch in Paris bis zum Wiedererwachen seiner dichterischen Kraft vor Augen führen. Zunächst ist Kleist an Körper und Geist völlig gebrochen. Er gesteht selbst von diesem dunkelsten Abschnitt seines Lebens, daß er „vor das Forum des Arztes" gehöre, er spricht von „unverkennbaren Zeichen einer Gemütskrankheit" und weist die Verantwortung für alles, was er in den Tagen nach der Vernichtung seines Schmerzenskindes, des Guiskard, tat und plante, entschieden von sich. Dann taucht Kleist plötzlich in Berlin auf. Aber wie ist er verändert! Er will ein Amt nehmen. Als er einst, die Brust geschwellt von frohen Erwartungen, aus Würzburg nach Berlin zurückgekehrt war, hatte er anders gedacht. Der Mensch, den ein höheres Feuer erwärmt, passe nicht in das Gefäß eines Amtes, so wie die Metallkugel sich in ein enges Gefäß nur schieben lasse, solange sie kalt sei. Jetzt aber ist sein Dichterfeuer, scheinbar wenigstens, erkaltet, und er will sich in die rauhe Wirklichkeit fügen. Die Schwestern, die den lange Vermißten aufsuchen, rühmen diese „stille Hingebung". Aber Kleists Zustand ist mehr als Hingebung, er ist völlige Entäußerung des eigenen Willens. Der Braut gegenüber hatte er einmal mit Beziehung auf sich das

selbstbewußte Bild von dem Steuermann gebraucht, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen habe und das Steuer des Schiffes mit starkem Arm zu lenken wisse. Jetzt aber ist er ein Schiffbrüchiger, dessen Lebensschifflein gescheitert ist, und die Sorge um Rettung und um eine Zukunft, mag diese aussehen wie sie wolle, überläßt er der treuen Schwester Ulrike. „Ich erwarte jetzt von Dir, meine teure Schwester, die Bestimmung, ob ich mich in diesen Vorschlag einlassen soll oder nicht," schreibt er ihr, als sich ihm eine Aussicht auf eine Anstellung bietet. Und doch weiß Kleist nur zu gut, daß sie den Weg nicht kennt, der zu seinem Glücke führt. „Zu einem Amte wird er mir verhelfen, zum Glücke aber nicht." Endlich segelt er still in den Hafen eines bescheidenen Ämtchens ein. Da aber beginnt der unter der Asche seiner begrabenen Hoffnungen glimmende Funke sich langsam zu neuer Flamme zu entfachen. Es ist bezeichnend, wie Kleist den Weg zur Dichtung wiederfindet. Hatte er früher in kühnem Fluge sich gleich das höchste Ziel gesetzt, das ein Dichter zu erreichen vermag, so unternimmt er jetzt vorerst schüchterne Flugversuche ins Reich der Poesie. Anfangs sucht er an dem Werke eines anderen Dichters vorsichtig die Schwungkraft des eigenen Genius zu erproben, — er bearbeitet Molières Amphitryon. Dann erst wagt er es, Eigenes zu schaffen. Er führt zunächst zu Ende, was er seit den glücklichen Tagen seines Schweizer Aufenthaltes mit sich herumtrug, sein Lust-

spiel „Der zerbrochene Krug". Aber der Tragödie großen Stiles geht er scheu aus dem Wege, wie das gebrannte Kind dem Feuer. Den Stoff des Michael Kohlhaas, den ihm sein Freund Pfuel als für ein Trauerspiel geeignet mitgeteilt hatte, verarbeitet er — zu einer Novelle. Und es währte fast vier Jahre, ehe er sich wieder zur Tragödie aufraffte in seiner „Penthesilea", — der Tragödie seines eigenen titanischen Strebens. Geheime Fäden ziehen sich vom Guiskard zu ihr. Erich Schmidt nennt sie „ein Selbstbekenntnis". Und in der Tat, was dem Dichter des Guiskard die Seele bewegt hatte, die ganze Skala leidenschaftlich gesteigerter Empfindungen von der kühnsten Hoffnung bis zur traurigsten Enttäuschung, lebt in diesem neuen Stücke wieder auf, — aber nicht um ihn von neuem zu erschüttern, sondern um ihn innerlich zu befreien. Denn der Dichter hat überwunden.

> Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
> Hab' ich getan, Unmögliches versucht.
> Mein alles hab' ich an den Wurf gesetzt,
> Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt.
> Begreifen muß ich's — und daß ich verlor.

Mit diesen Worten Penthesileas scheucht Kleist die gespenstischen Schatten der alten maßlosen Leidenschaft von sich hinweg, wie etwa Goethes Orest die Eumeniden die ehernen Tore fernab donnernd zuschlagen hört. Er hat die Kraft gefunden, die er in einem Briefe aus der Schweiz sich einmal sehn-

lich herbeigewünscht hatte, die Kraft, über sich „wie über einen Dritten“ zu urteilen, das Vermögen, sich zu objektivieren. Denn seine Penthesilea ist niemand anderer als er selbst. Wie sie um ihren Achilles rang und schließlich ihn, den Geliebten, wahnsinnig mit den eigenen Händen zerfleischte, so hatte er um seinen Guiskard gerungen und ihn vernichtet. Wie die Amazonenkönigin war er zur Einsicht gelangt, daß er sich das Ziel zu hoch gesteckt habe:

Zu hoch, ich weiß, zu hoch!
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin!

Und wie sie war auch er über seinem Vernichtungswerke zusammengebrochen. So erklärt es sich von selbst, daß Stellen aus Briefen Kleists, die er während seiner Arbeit am Guiskard geschrieben, mit Stellen aus der Penthesilea auffallend übereinstimmen. Und es ist kein Zufall, daß diese Partien gerade Beiträge zur Charakteristik Penthesileas enthalten. Wir hören den Dichter selbst sprechen, der in Augenblicken eines gesteigerten Selbstgefühls Goethe „den Kranz von der Stirne zu reißen“ sich vermaß, wenn Penthesilea in den Ausruf ausbricht:

Eh' ich nicht völlig
Den Kranz, der mir die Stirn umrauscht', erfasse,
— — — — — — — — — — — —
Eh' möge seine Pyramide schmetternd
Zusammenbrechen über mich und sie:
Verflucht das Herz, das sich noch mäß'gen kann!

Und dieses Herz ist sein Schicksal, wie das der Amazonenkönigin. Einen Brief aus Bern vom 12. Januar 1802 schließt er mit folgenden Worten über seine entfernten Verwandten: „Ich aber drücke mich an ihre Brust und weine, daß das Schicksal oder mein Gemüt — und ist das nicht mein Schicksal? — eine Kluft wirft zwischen mich und sie.“ So heißt es auch von Penthesilea:

Oberpriesterin:
Da nichts von außen sie, kein Schicksal, hält,
Nichts als ihr töricht Herz —
Prothoe:
Das ist ihr Schicksal!

In dem Briefe aus St. Omer (26. Oktober 1803), der der Schwester die Katastrophe meldet, schreibt der Dichter, an sich selbst verzweifelnd: „Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin.“ Ähnlich sagt Prothoe zu Penthesilea:

Weil unerfüllt ein Wunsch, ich weiß nicht welcher,
Dir im geheimen Herzen blieb, den Segen,
Gleich einem übellaun'gen Kind, hinweg,
Der deines Volks Gebete krönte, werfen?

Und Penthesilea spricht von sich selbst:

Warum auch wie ein Kind gleich,
Weil sich ein flücht'ger Wunsch mir nicht gewährt,
Mit meinen Göttern brechen?

Ja selbst aus einem Briefe Wielands an Kleist ist eine Reminiszenz in die „Penthesilea“ herübergekommen. Es ist jener bedeutungsvolle Brief, in

dem Wieland den jungen Freund in dem Glauben an sein dichterisches Talent befestigte, jener Brief, den er sich von der Schwester nachsenden ließ und immer und immer wieder durchlas, wenn Zweifel an diesem Talent in ihm aufkamen oder Demütigungen ihm zu teil wurden. Dort hatte ihm Wieland zugesprochen: „Sie müssen Ihren Guiskard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und alles auf Sie drückte.“ Ebenso erhebt die Freundin Prothoe Penthesilea mit den Worten:

Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte! —

Es ist also deutlich zu sehen, wie der Dichter der Penthesilea die reichbewegte Stimmungswelt jener Tage, da er am Guiskard arbeitete, an sich vorüberziehen läßt. Und wenn wir auf der Suche nach den Spuren der verlorenen Dichtung Kleists spätere Werke durchforschen, so scheint es geboten, hier zuallererst haltzumachen. Die Vermutung liegt jedenfalls nahe, daß Kleist in dieser ersten Tragödie, die er nach dem Guiskard geschrieben, mit dem sie außerdem noch so innige persönliche Beziehungen verknüpfen, so manches geborgen haben wird, was ihm am Guiskard lieb und wert gewesen.

III

Diese Vermutung erhebt sich fast zur Gewißheit, wenn wir das Guiskardfragment und die Penthesilea

einander gegenüberstellen. Alles bis auf die Helenaszene (2.—4. Auftritt) und den Streit zwischen Robert und Abälard (6. Auftritt), der auf ein bestimmtes literarisches Vorbild zurückzuführen ist [1]), findet sich in der Penthesilea wieder, oder genauer gesagt, die ersten vier Auftritte der Penthesilea entsprechen in Bezug auf den Aufbau, auf Motive und stellenweise sogar auf textliche Gestaltung dem erhaltenen Anfang des Guiskard, soweit natürlich die Verschiedenheit des Stoffes solche Übereinstimmungen zuläßt.

Daß die Situation in beiden Stücken die gleiche ist, darauf möchte ich nicht zu großes Gewicht legen. Allerdings handelt es sich in beiden Fällen um die Belagerung einer Stadt, steht in beiden Fällen das schwierige Unternehmen auf den Schultern eines einzigen.

> Achill ist in der Amazonen Händen,
> Und Pergams Mauern fallen jetzt nicht um!

heißt es Penthesilea V. 242—243, und im Guiskard sagt Abälard (V. 381 ff.):

---

[1]) Ich denke an den Streit zwischen Ödipus und Tiresias in Sophokles' König Ödipus. Vgl. besonders die Worte Roberts (Guiskard 175 ff.):

> Dein Alter steht, du Hundertjähr'ger, vor dir,
> Du würdest sonst nicht ohne Züchtigung
> Hinweg von deines Prinzen Antlitz gehn,

mit Ödipus' Worten (König Ödipus 403 f.):

> Säh' ich nicht in dir den Greis,
> Du würd'st in Leid erkennen, was du mir ersannst.

> Eh' wird Guiskards Stiefel rücken vor
> Byzanz, eh' wird an ihre eh'rnen Tore
> Sein Handschuh klopfen, eh' die stolze Zinne
> Vor seinem blassen Hemde sich verneigen,
> Als dieser Sohn, wenn Guiskard fehlt, die Krone
> Alexius, dem Rebellen dort, entreißen!

Aber Achilles strebt doch nicht, wie Guiskard, einzig und allein die Eroberung dieser Stadt an, sondern den Sieg über Penthesilea, ja deren plötzliches Auftreten hat sogar den Gedanken an Troja gänzlich zurückgedrängt. Doch gerade dieses Hinblicken auf ein einziges ersehntes Ziel, vor dem alles andere in den Hintergrund tritt, ist es, was er mit dem Normannenherzog gemeinsam hat, und was den beiden Dramen eine gleiche Grundidee verleiht. Achill ist ein Fanatiker des Willens wie Guiskard. Wird von diesem berichtet, daß er unaufhörlich, wie ein gekrümmter Tiger, aus seinem offenen Zelte nach der Kaiserzinne hinüberschaue, ungeheure Entschlüsse im Busen wälzend, und sagt er selbst von sich (V. 447—448):

> Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab:
> In Stambul halt' ich still, und eher nicht!

so heißt es von Achill (V. 222 ff.):

> Er weicht, so schwört er, eher
> Von dieser Amazone Ferse nicht,
> Bis er an ihren seidnen Haaren sie
> Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen,

und er selbst beteuert (V. 611 ff.):

> Nicht eh'r zu meinen Freunden will ich lenken,
> Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn,

Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.

Aber auch auf Penthesilea, in der Kleist vor allem sich selbst und sein Ringen um den Guiskardstoff abschildert, ist ein Stück Guiskard übergegangen, wenn sie sagt (V. 676 ff.):

Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
Den Ruhm, wenn er an mir vorüberfleucht,
Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
Tritt eine Macht mir hämisch in den Weg.

Man vergleiche damit die Ansprache des Greises Armin an Guiskard (V. 495 ff.):

Auf deinem Fluge rasch, die Brust voll Flammen,
Ins Bett der Braut, der du die Arme schon
Entgegenstreckst zu dem Vermählungsfest,
Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg!

Zu diesem Grundgedanken, der den beiden Stücken gemeinsam ist, gesellen sich nun Übereinstimmungen im einzelnen, die sich Szene für Szene verfolgen lassen. Der erste Auftritt der Penthesilea ist die Expositionsszene κατ' ἐξοχήν. Wir werden von der plötzlichen Wendung, die die Dinge vor Troja genommen haben, unterrichtet, erfahren, daß Achill, auf dem aller Hoffnungen für die Eroberung Trojas ruhen, von dieser Wendung, unter der alle zu leiden haben, in erster Linie betroffen ist, und hören schließlich von dem Auftrage Antilochs, die Griechen zum Rückzuge zu bewegen, mit dem alle einverstanden

sind. Nur um die Meinung des abwesenden Achill handelt es sich noch, die den Ausschlag geben wird. Dieser Szene entsprechen im großen und ganzen die zwei ersten Auftritte des Guiskard. Auch hier ist zunächst von einem Ereignisse die Rede, das auf den bisherigen Gang der Begebenheiten nicht ohne Einfluß bleiben kann, — von dem plötzlichen Auftreten der Pest. Sie erweckt in allen Gemütern den Wunsch nach Rückkehr in die Heimat, wie die Griechen, der zwecklosen Kämpfe mit den Amazonen müde, wieder vor Troja zurückkehren wollen. Und wie hier die Entscheidung Achills abgewartet werden muß, so soll dort die Bitte um Heimkehr dem Führer Guiskard vorgetragen werden. Da tritt plötzlich etwas ein, was diese Absicht zu vereiteln droht. In der zweiten Szene der Penthesilea erscheint ein Hauptmann mit der Unglücksnachricht: Achill ist in der Amazonen Händen. Ebenso bringt im fünften Auftritt des Guiskard ein Krieger die Botschaft von der Erkrankung des Herzogs. Diese beiden Botenszenen sind völlig analog gebaut: erst einige durch Rede und Gegenrede zerhackte Verse, dann der ausführliche Bericht des Boten, hie und da durch Ausrufe und Fragen wirksam unterbrochen. „So bleich und so verstört" tritt in der Penthesilea der Myrmidonierhauptmann auf die Bühne, und der Normanne im Guiskard wird bei seinem Auftreten mit den Fragen bestürmt: „Was siehst du so verstört dich um? . . . Deine Lipp' ist bleich. Was fehlt dir?" Auch der Eindruck, den

die Unglücksbotschaft macht, ist in beiden Dramen gleich. Diomedes und Antilochus brechen in die Rufe aus: „Ihr Götter, ihr olympischen!“ „Ihr Himmlischen!“ Im Guiskard ruft eine Stimme aus dem Volke, dem verschiedenen Kolorit entsprechend: „Ihr Himmelsscharen, ihr geflügelten!“ — „Unglücksbote!“ ruft Odysseus dem Hauptmanne zu, „Du Bote des Verderbens!“ ruft der Greis Armin, als Abälard die Ausführungen des Kriegers bestätigt und ergänzt. Den Griechen wie den Normannen ist es sogleich klar, daß das Unternehmen, zu dem sie ausgezogen sind, mit dem Führer gefallen ist. „Pergams Mauern fallen jetzt nicht um,“ heißt es in der Penthesilea, und im Guiskard bricht das Volk in laute Klage aus: „Verloren ist das Volk! Verloren ohne Guiskard rettungslos! Verloren rettungslos! Errettungslos, in diesem meerumgebnen Griechenland!“ Doch da tritt plötzlich ein neuer überraschender Umschwung ein. Der auf die Botenszene folgende dritte Auftritt der Penthesilea bereitet auf das nahe Erscheinen Achills vor, wodurch der Botenbericht Lügen gestraft wird, und entspricht somit dem achten und neunten Auftritte des Guiskard, in dem das Erscheinen des Herzogs angekündigt wird, der noch kurz vorher, nach dem Bericht Abälards, keines seiner Glieder mächtig war. Auch hier sehen wir wieder die gleichen Mittel verwendet. Guiskard wird beschrieben, noch ehe er die Szene betritt, und zwar

in der aus Homer und Lessings Laokoon bekannten Weise (V. 400 ff.):

Wohl, Vater, seh' ich ihn!
Frei in des Zeltes Mitte seh' ich ihn!
Der hohen Brust legt er den Panzer um!
Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!
Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,
Den mächtigwankendhohen Helmbusch auf!

So berichtet ein Knabe, der „halb auf den Hügel gestiegen“ ist. Und nach antikem Muster wird dann das Erscheinen des Herzogs eingeleitet mit den Worten:

Jetzt seht, o seht doch her! — Da ist er selbst!

Mit dem Rufe:

Triumph! Er ist's! Der Guiskard ist's!

wird dann der Auftretende vom jubelnden Volke begrüßt.

Genau ebenso wird das Nahen Achills in der Penthesilea geschildert (V. 356 ff.):

Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken
Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes empor?
Ein Helm, von Federbüschen überschattet?
Der Nacken schon, der mächt'ge, der es trägt?
Die Schultern auch, die Arme stahlumglänzt? u. s. w.

Und (V. 370):

Triumph! Achilleus ist's! Der Göttersohn!

ruft einer der Griechen, die „einen Hügel bestiegen haben“ und von dort aus die Vorgänge, die sich hinter der Szene abspielen, mit gespannter Aufmerk-

samkeit verfolgen. Auch er wird mit den Worten angekündigt (V. 485):

O seht doch her, seht her — da ist er schon!

Die vierte Szene, in der Achill auftritt, korrespondiert mit der letzten erhaltenen Szene des Fragments. Auch hier läßt sich der gleiche Aufbau nicht verkennen. Achill nimmt von dem jubelnden Empfang keine Notiz. Er ist zunächst mit anderem beschäftigt. In ziemlich unhöflicher Weise unterbricht er die Ansprachen des Odysseus und Diomedes, um seinem Wagenlenker Aufträge für die Behandlung der ermüdeten Rosse zu erteilen. Erst dann steht er den Fürsten Rede und läßt sich von Agamemnons Befehl berichten, vom Kampfe abzulassen und zurückzukehren, den er mit dem Schwur beantwortet, er wolle Pergamos nicht eher wiedersehn, als bis er Penthesilea besiegt habe.

Ebenso läßt Guiskard die Jubelrufe der Menge kalt über sich ergehen. Auch er unterbricht die Anrede des Greises, denn er hat vorher noch etwas mit seinem Neffen Abälard auszumachen. Dann erst nimmt er den Wunsch seines Volkes, zurückzukehren nach Italien, entgegen. Was er darauf geantwortet, ist nicht mehr erhalten, doch wird wohl auch in seinem Bescheid der Schwur enthalten gewesen sein, die Heimat nicht eher zu betreten, als bis Byzanz in seinen Händen sei[1]).

---

[1]) Von kleineren Übereinstimmungen erwähne ich Guiskard V. 91:

Es ist merkwürdig, daß diese Übereinstimmung, die sich ohne jede Vergewaltigung aus der Vergleichung der beiden Dichtungen ergibt, bisher nicht beachtet worden ist. Diese Übereinstimmung ist aber für uns von großer Bedeutung. Denn wenn es feststeht, daß der Anfang der Penthesilea in Bezug auf Bau und vereinzelte Motive nichts anderes als eine Wiederholung der Anfangsszenen des Guiskard ist, — immer selbstverständlich die Verschiedenheit des Stoffes vor Augen gehalten, — dann wird wohl die Vermutung berechtigt sein, daß auch in den späteren Partien der Penthesilea sich Analogien mit den Teilen des Guiskard, die für uns verloren sind, vorfinden werden. Und es besteht die Hoffnung, durch Rückschlüsse von der Penthesilea auf den verlorenen Teil des Guiskard einiges Licht zu verbreiten. Nur wird es sich darum handeln, zu erkennen, welche Partien aus dieser späteren Dichtung Kleists gewissermaßen den „Christuskopf" bilden könnten.

Die Sonne steht, blick auf, dir hoch im Scheitel
und Penthesilea V. 1320:
Wo steht die Sonne? — Dort, dir grad' im Scheitel.
Ferner Guiskard V. 238:
Das mir den Ruhm im Bette zeugt der Schlacht
und Penthesilea V. 592:
Vom Bette fern der Schlacht, die sie umwogt.
Die zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen legen die Vermutung nahe, daß das Fragment sich nicht, wie allgemein angenommen wird, in der Abschrift eines Freundes erhalten hat, sondern unter dem lebendigen Eindruck der Penthesilea für den Phöbus aufs neue niedergeschrieben worden ist.

IV

Bevor wir an die Lösung dieser Aufgabe herantreten, gilt es noch ein allgemein verbreitetes und festgewurzeltes Vorurteil aus dem Wege zu räumen, — die als Dogma geltende Ansicht, Kleist habe in seinem Robert Guiskard den Versuch gemacht, Shakespeare und die Antike zu vereinigen. Ich bin so ketzerisch, an dieses Dogma nicht zu glauben, und berufe mich hiebei auf niemand geringeren als Kleist selbst. Nie hat der Dichter, der sich über sein Drama in geheimnisvolles Schweigen zu hüllen liebte, von einer solchen Absicht etwas erwähnt, noch auch irgend einer seiner Freunde sie als mündliche Äußerung des Dichters kolportiert. Diese Behauptung muß also spätere Kombination sein, und es ist nicht schwer nachzuweisen, wann und wie sie entstanden ist.

Kleist hatte bei seinem Aufenthalte zu Osmannstädt dem alten Wieland Partien aus dem Guiskard vorgelesen, und dieser schildert den Eindruck, den er davon empfangen, mit den Worten: „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeares sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ." Dazu kommen Äußerungen Kleists aus der Zeit seines krankhaft gesteigerten Gefühlslebens, wie die von „einer gewissen Entdeckung im Gebiete der Kunst", oder die Stelle aus

seinem Genfer Briefe unmittelbar vor der Katastrophe: „In der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied," — für einen kombinationslustigen Geist Spielraum genug, die Kleistische Geheimsprache auf die oben erwähnte Weise zu deuten. Tieck und Julian Schmidt wissen nichts Derartiges zu berichten, und selbst Bülow, der den angeführten Brief Wielands vor dem Schicksal bewahrte, in einer obskuren Zeitschrift begraben zu bleiben, hat von der Kleist zugesprochenen Absicht noch keine Ahnung. Erst Wilbrandt läßt sich ausführlich darüber vernehmen, und die Art und Weise, wie er es tut, bestätigt meine Vermutung, daß wir es mit einer auf die oben angedeutete Art zu stande gekommenen eigenmächtigen Kombination zu tun haben. Wilbrandt schreibt auf Seite 168 seiner Kleistbiographie, nachdem er zuvor ausführlich über die Tendenzen der Romantiker gehandelt hat: „Mit Unrecht hatten Goethe und Schiller, indem sie sich nach den Griechen bildeten, auf die Wiedererweckung der Shakespeareschen Kunst verzichtet. Sollte es unmöglich sein, die mächtige Eigenart der einen und des anderen zu einer großen Harmonie zusammenzustimmen; Äschylus und Shakespeare auf deutschem Boden ineinanderzuschmelzen? Dieser größte Triumph mußte dem deutschen Genius noch vergönnt, noch vorbehalten sein; und wer ihn ahnte, mußte ihn auch, mit dem Aufbieten aller seiner Kraft, erreichen können. Daß dies der eigentliche

Traum seiner Seele war, erraten wir unzweideutig aus dem überbliebenen Fragment des Guiskard, aus zerstreuten Andeutungen und aus dem ganzen Charakter seiner Kunst." Wir erkennen deutlich die Faktoren, aus denen sich dieses Urteil Wilbrandts zusammensetzt, und besonders Wielands Brief schimmert unverkennbar hindurch. Aber was hat Wilbrandt aus dieser Briefstelle gemacht! Wieland, der von Kleist nur Teile der Dichtung gehört hatte, verschanzte sich natürlich behutsam hinter ein „wenn" und ein „sofern", — und aus dieser ganz hypothetischen Äußerung leitet nun Wilbrandt ein Kunstprinzip für Kleist ab. Dabei übersieht er, daß die Kunstanschauungen der Romantiker nicht auch die Wielands waren, ja daß dieser sogar in offenem Gegensatze zu ihnen stand. Wieland steht hier durchaus noch auf dem Standpunkte Lessings, der in Shakespeare und Sophokles zwei verschiedene Welten erblickte, und wenn irgend etwas, so ist gerade diese Briefstelle dafür beweisend. Er will gar nicht zwei scharf gesonderte Kunstanschauungen zueinander in Beziehung bringen, er verbindet nicht den Typus Shakespeare mit dem Typus Sophokles oder der Antike schlechtweg zu einer neuen Einheit, sondern er greift einfach die drei Namen heraus, deren Träger ihm die Höhepunkte des dramatischen Schaffens bedeuten, und will damit in seiner überschwenglichen Art sagen, Kleists Dichtung würde, in gleicher Weise wie das von ihm Gehörte zu Ende geführt, die dramatischen Schöpfungen der

größten Genien aller Zeiten übertreffen, — ein Lob, das bei der sanguinischen Art des Spenders und der von ihm gern angewandten überschwenglichen Ausdrucksweise natürlich nicht überschätzt werden darf.

Was ist nun am Guiskard shakespearisch? Man hat gewisse volkstümliche Redewendungen, ja sogar einzelne Wörter auf Shakespeares Rechnung setzen wollen, vergißt aber dabei, daß die Penthesilea, die doch unbestritten als antikisierendes Drama gilt, dergleichen in weit größerem Maße aufweist. Man hat sich ferner bemüht, auch in der Anlage des Stückes Shakespearesche Elemente zu entdecken, — aber nicht im Fragment selbst, sondern in der vermutlichen Fortsetzung. Und das ist bezeichnend. Denn dieses Fragment mit den darin verwendeten antiken Kunstmitteln der Teichoskopie und des Botenberichtes, mit seiner rhetorisch gehobenen Sprache, die sich bei Kleist sonst nirgends mehr vorfindet, mit seinen der antiken Poesie nachgeahmten zusammengesetzten Wörtern, mit seinen nach antikem Muster stilisierten Gleichnissen muß in jedem unbefangenen Leser sowohl technisch als stilistisch den Eindruck bewußter Nachahmung der Antike erwecken [1]). Antik ist ferner

[1]) Weißenfels hat, im Banne der Überlieferung stehend, in seiner Untersuchung der antiken Elemente im Stile Kleists den Guiskard von vornherein fast ganz ausgeschlossen. Für Minde-Pouet (H. v. Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897) mag ein Beispiel genügen. In dem Abschnitt über „Zusammengesetzte Adjektiva" bringt er für Guiskard im ganzen vier Beispiele auf, während ich deren

die Grundidee des Stücks, völlig der Antike entnommen die Figur des Greises, der kühn vor seinen Herrscher tritt, antik endlich diese Herrschergestalt selbst, die unter der Last eines unabwendbaren Geschicks erliegen muß. Schwebte doch Sophokles' Ödipus dem Dichter als leuchtendes Vorbild vor Augen [1]). Dabei ist freilich nicht zu leugnen, daß das bewußte Streben Kleists, im Guiskard eine Tragödie antiken Stils zu schaffen, durch Stellen, in denen der Dichter aus dem Tone fällt, und die sich in dem Organismus des Dramas wie Fremdkörper ausnehmen, hie und da getrübt wird. Aber dies hat seinen Grund nicht darin, daß Kleist Shakespeare in sein Stück hineinziehen wollte, sondern vielmehr darin, daß Kleist — Kleist war. Er war eben keine antike Natur. Der Geist der Antike war ihm und seiner Kunst fremd, ja er empfand sie vielleicht zuweilen als etwas Fremdartiges, Unorganisches. Daher ist auch überall bewußte Absicht zu merken, wo er darauf ausgeht, die Antike sich zu eigen zu machen, wie auch Wilbrandt zugeben muß, daß der antikisierende Ton des Guiskard dem Charakter der Kleistischen Muse zu widersprechen scheine. Wie

zumindest zwölf zähle (auf 524 Verse des Fragments). Und dabei spricht er von der „Fülle" der Zusammensetzungen in der Penthesilea (24 auf 3042 Verse)!

[1]) Vgl. Brahm S. 123 f. u. a. Auch die Namen der beiden Griechenfürsten sind Sophokles entnommen: Nessus den „Trachinerinnen", während Loxias ein Beiname des Zeus im „Ajas" ist.

Goethe die Antike voll in sich aufzunehmen und geklärt wiederzugeben vermochte er nicht. Was von antikem Wesen und Geiste durch das Medium seiner starken Individualität hindurchging, war nicht mehr die Antike. Das ist an seiner Penthesilea ganz deutlich zu sehen[1]). —

Goethe sagt einmal von Raffael: „Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche." Gerade das Gegenteil gilt von Kleist. Er gräzisiert, d. h. er eignet sich die äußerlichen und sinnenfälligen Kunstmittel des antiken Dramas an, aber er denkt, fühlt und handelt nicht wie ein Grieche, selbst dort, wo er die griechische Heroenwelt zum Mittelpunkt seines Stückes macht. Die Wahrheit dieses Satzes soll im folgenden Abschnitt erprobt werden.

V

Woher kennen wir Kleists Ansichten vom Wesen des antiken Dramas? Bekanntlich hat sich Kleist, abgesehen von vereinzelten Äußerungen, nie über seine Kunst oder über das Wesen der Dichtkunst überhaupt ausgesprochen. Aus seinen Werken müssen wir seine theoretischen Ansichten abstrahieren. Nun

[1]) So ist wohl auch Zschokkes Urteil über den Dichter der Penthesilea zu verstehen: „Er kommt mir wie ein werdender Shakespeare vor, der sich in den tragischen Formen des Sophokles bewegen möchte." (Vgl. R. Steig, Neue Kunde zu Heinrich v. Kleist. Berlin 1902, S. 23.)

hat Kleist zwei antike Stoffe in seinen Dramen behandelt, den Amphitryonstoff und die Penthesileasage. Der Amphitryon kommt für uns als Nachahmung Molières hier nicht in Betracht. Nur die Penthesilea wird also zu Rate gezogen werden müssen, will man erfahren, welche Forderungen Kleist an ein antikisierendes Drama stellte. In seinem Aufsatz über „Kleists Penthesilea" (Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 6, 506 ff.) hat Johannes Niejahr die antiken Elemente in Kleists Drama untersucht und gelangt dabei zu Ergebnissen, die die Richtigkeit des oben ausgesprochenen Satzes, Kleist habe durch die Verwendung äußerlicher Kunstgriffe des antiken Dramas das zu ersetzen gesucht, was ihm an innerer Empfänglichkeit für die Antike abging, vollauf bestätigen. Drei wesentliche Eigenheiten sind es, die Kleist aus dem antiken Drama, — und zwar, wie die Art ihrer Verwendung zeigt: kritiklos — in seine Penthesilea herübergenommen hat. Das Drama der Griechen kennt keine sichtbare Akteinteilung, obzwar dem Chor dort ungefähr die Bedeutung unseres Zwischenaktes zukommt. Kleist nun ließ sich durch dieses Fehlen einer sichtbaren Unterbrechung der szenischen Handlung verleiten, die Handlung seiner Penthesilea ebenfalls in ununterbrochener Szenenfolge sich abspielen zu lassen, obgleich der Aufbau des Stückes eine Gliederung in Akte ganz von selbst verlangt und solche natürliche Einschnitte sich tatsächlich auch deutlich ergeben. Das antike Drama

fordert ferner Einheit der Zeit, — und Kleist endet die Begebenheiten seines Stückes noch vor dem Sinken der Sonne desselben Tages, an dem sie begonnen, obgleich er sich darüber klar sein mußte, daß eine so mannigfaltige und reichbewegte Handlung sich in diesem kurzen Zeitraum unmöglich abspielen kann. Endlich beobachtet das antike Drama die Einheit des Ortes, und daher hält auch Kleist an der Einheitlichkeit des Schauplatzes fest, obgleich er sich dadurch in Widersprüche verwickelt, die ihm selbst nicht entgangen sein konnten.

Wenden wir nun diese für die Penthesilea gewonnenen Resultate auf den ihr so nahestehenden Guiskard an, so ergibt sich manches, das für die Erschließung der späteren Handlung nicht ohne Bedeutung ist. Es ist klar, daß Kleist die Grundsätze, die ihn bewogen, durch äußerliche Mittel der Penthesilea ein antikes Gepräge zu verleihen, auch im Guiskard wird angewendet haben. Daraus folgt, daß auch die Handlung des Guiskard noch vor Anbruch der Nacht zu Ende gehen sollte, sowie daß der Schauplatz des Stückes bis zum Schlusse unverändert geblieben wäre: „Zypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskards steht, im Lager der Normänner vor Konstantinopel.“ Vermutungsweise sei bemerkt, daß vielleicht auch der Guiskard ohne Akteinteilung verlaufen wäre. Der Abdruck im „Phöbus“ zeigt wenigstens, ebenso wie die fragmentarische Wiedergabe der Penthesilea daselbst, keine

Aktbezeichnung, während z. B. die dort veröffentlichten Bruchstücke aus dem Käthchen solche Überschriften tragen. Das ist übrigens für den weiteren Verlauf der Begebenheiten ganz ohne Belang. Von Wichtigkeit dagegen sind die Folgerungen, die sich aus der Beobachtung der Gesetze von der Einheit der Zeit und des Ortes für die Handlung des Guiskard ergeben. Kleist setzt hier, wie in der Penthesilea, mit dem Tage ein, an dem die Entscheidung stattfinden soll. Guiskard, der bisher die Bedingung, sich selbst die Krone aufzusetzen, die die beiden Griechenfürsten Nessus und Loxias an die Auslieferung der Schlüssel knüpften, hartnäckig von sich gewiesen hatte, sendet an diesem Tage einen Boten mit einem Schreiben an die beiden Verräter, worin er auf diese Forderung eingeht, und ordnet gleichzeitig noch für diese Nacht einen Hauptsturm an. Hat nun Kleist die Einheit der Zeit festgehalten, dann kann es zu diesem nächtlichen Angriff nicht mehr kommen, d. h. den Helden ereilt sein Geschick, noch ehe er an die Ausführung des geplanten Unternehmens schreiten kann. Damit stimmt auch überein, was sich aus der Annahme eines einheitlichen Schauplatzes ergibt. Ist Kleist diesem Grundsatze gefolgt, dann spielte das Stück bis zum Schlusse im Lager vor Konstantinopel, d. h. Guiskard kommt nicht nach Konstantinopel, er erreicht das ersehnte Ziel nicht.

Dieses wichtige Resultat über den weiteren Verlauf der Handlung ergibt sich übrigens auch ohne

die Annahme, daß Kleist im Guiskard ein bewußt antikisierendes Drama habe schaffen wollen. Eine bloße logische Erwägung sagt uns, daß ein Mann wie Guiskard, wenn er stürmt, auch siegen muß. Schon der einzige Auftritt, in dem wir ihn kennen lernen, gibt uns diese Zuversicht. Eine solche Heldengestalt kann und wird zwar einem übermenschlichen Gegner, der Seuche, erliegen, aber nie wird ein entscheidender Angriff, den er unternimmt und auf den er seine ganze Hoffnung setzt, zurückgeschlagen werden, ein Angriff noch dazu, dessen Erfolg durch Verrat ohnedies gesichert ist. Dazu kommt das tragische Moment des Stückes, das Kleist ausdrücklich ein „Trauerspiel" benennt. Die Tragik im Geschick Guiskards besteht eben darin, daß er zusammenbricht, als er das erstrebte Ziel schon zu fassen glaubt, und der Dichter hat, von der Geschichte abweichend, seinen Helden bis vor die Tore Konstantinopels geführt, um diese Tragik noch augenfälliger zu machen.

Ein wesentlicher Punkt fiele dann allerdings fort — die Einheit des Ortes. War der Guiskard nicht als antikisierende Tragödie gedacht, dann war auch ein Wechsel des Schauplatzes möglich, und das Stück konnte sowohl in als auch vor Konstantinopel spielen. Für die Person Guiskards kommt jedoch die erste dieser beiden Möglichkeiten nach dem oben Ausgeführten nicht in Betracht. In der Stadt selbst konnten nur die beiden Griechenfürsten, Unterhändler des Normannenführers oder Personen aus

dem Griechenlager, die vielleicht erst später in die Handlung eingreifen sollten und daher im Personenverzeichnis des Fragments nicht genannt sind, auftreten. Aber die Eventualität eines Ortswechsels ist dennoch, auch in den Szenen, in denen Guiskard auftritt, nicht ausgeschlossen. Denn außer dem Normannenlager, in dem sich der Anfang des Stückes abspielt, konnte auch Guiskards Zelt den Ort der Handlung bilden. Eine solche Zweiteilung wäre für den weiteren Verlauf der Begebenheiten nicht belanglos. Und obwohl die folgenden Ausführungen von der Voraussetzung ausgehen, daß Kleist im Guiskard wie in der Penthesilea eine Nachbildung des griechischen Dramas beabsichtigt habe, soll doch diese Möglichkeit nebenher in Betracht gezogen werden.

VI

Was die bisherigen Betrachtungen ergeben, ist zumeist negativer Natur. Aber wir tun sogleich einen Schritt weiter, in das Gebiet des Realen, wenn wir zu dem im vorigen Abschnitte Gesagten die bereits angeführte Stelle aus Wielands Brief über den Guiskard hinzuhalten. Wieland nennt dort das Stück: Tod Guiskards des Normannen. Es ist vollständig gleichgültig, ob Kleist das Drama damals, als er es Wieland vorlas, so benennen wollte, oder ob Wieland ihm in Erinnerung an

das daraus Gehörte diesen Titel eigenmächtig gab: so viel steht aus Wielands Äußerung fest, daß der Tod Guiskards eine wichtige, wenn nicht die wichtigste Partie des Dramas bilden sollte. Und wir gewinnen daraus eine neue feststehende Tatsache: Guiskard gelangt nicht in den Besitz von Konstantinopel, weil der Tod seinen gewaltigen Plänen ein vorzeitiges Ende bereitet. Auch über die Art des Todes dürfte kaum ein Zweifel herrschen. Wozu hätte Kleist seinen Helden sonst als von der Pest ergriffen geschildert? Was vom Volke zuerst nur als leise Befürchtung ausgesprochen wird (V. 27 ff.):

Auch ihn ereilt, den furchtlos Trotzenden,
Zuletzt das Scheusal noch, und er erobert,
Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt
Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein, —

das wird am Schlusse des Stückes furchtbare Gewißheit. Aber das Fragment deutet noch mehr an. In seiner Ansprache an Guiskard schildert der Sprecher der Gesandtschaft, Armin, mit grellen Farben die Schrecken der Seuche (V. 505 ff.):

Der Hingestreckt' ist's auferstehungslos,
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.
Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
Und wieder niedersinkt er in sein Grab.
Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich

Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend.

Kleist hat diese Worte des Greises — wohl mit Absicht — an eine Stelle gesetzt, wo ihnen ein ganz besonderer Nachdruck verliehen wird. Indem er sie nämlich in die Mitte zwischen zwei auf den ersten Blick unscheinbare kleine Episoden hineinstellt, hebt er sie in diesem Zusammenhang über die bloße Bedeutung einer Krankheitsschilderung wesentlich empor. Unmittelbar vorher war die Ansprache Armins durch Guiskards plötzliches Unwohlsein jäh unterbrochen worden, und nach der von ihm wieder aufgenommenen Rede, die mit den angeführten Versen schließt, sinkt Guiskards Gattin an die Brust ihrer Tochter und muß ohnmächtig fortgetragen werden. Durch dieses wirksame Mittel werden die Verse unzweifelhaft in ein schärferes Licht gerückt, und der Gedanke, Kleist habe dadurch ihre Bedeutung für das folgende hervorheben wollen, liegt nahe genug, desgleichen die Vermutung, auf welche Person des Stückes sie in erster Linie zielen. Was hier als das allgemeine Schicksal des Normannenvolkes geschildert wird, das wird auch Guiskards Schicksal werden. Das sehen wir schon in der letzten Szene des Fragments. Kurz vorher noch „nicht eines seiner Glieder mächtig", tritt er hochaufgerichtet vor die Abgesandten seines Volkes. Aber die „giftgeätzten Knochen brechen ihm" und Helena schiebt

eine Heerpauke herbei, ihm einen Halt zu verschaffen. Allzuleicht wird übrigens Guiskard seinem hinterlistigen Gegner den Sieg nicht machen. Nicht eher will er sich ihm ergeben, als bis er jene Kaiserzinne erstiegen, nach der er stets „wie ein gekrümmter Tiger aus seinem offnen Zelt hinüberschaut". Und wie im antiken Drama wächst seine Energie mit den Hindernissen, die sich ihm entgegenstellen, ja er scheut sogar seiner unwürdige Mittel, wie Lüge und Verrat, nicht, da er fühlt, daß seine Zeit gemessen sei. Auch über das Ende des Kampfes verrät das Fragment einiges, wenn es von „des Sinns entsetzlicher Verwirrung, die ihn zuletzt befällt", spricht. Aber hier stocken wir schon. Ist mit dieser Sinnesverwirrung Wahnsinn gemeint, oder handelt es sich um diesem ähnliche Fieberphantasien? Und wie werden die Wahnvorstellungen oder Fieberphantasien beschaffen sein, die wir ohne Zweifel als letztes Stadium der Krankheit Guiskards anzunehmen haben?

Das Fragment läßt uns hier vollständig im Stich, und wir müssen daher, um festere Anhaltspunkte zu gewinnen, wieder an die „Penthesilea" herantreten und unter den Szenen Umschau halten, die dort mutmaßlich auf den Guiskard zurückzuführen sind. Doch sind wir in der angenehmen Lage, uns die Suche nach ihnen wesentlich zu erleichtern. Wir scheiden nämlich aus den vierundzwanzig Auftritten des Stückes gleich von vornherein jene aus, die auf die antike Überlieferung zurückgehen, und befassen

uns nur mit denen, die als die freie Erfindung des Dichters gelten.

Die Quellenfrage der Penthesilea hat am eingehendsten Niejahr in dem schon erwähnten Aufsatze behandelt. Anknüpfend an Erich Schmidt (Charakteristiken 1, 368 Anm.) weist er im einzelnen ausführlich nach, daß Kleist in seiner Dichtung zwei einander völlig widersprechende Versionen der Sage habe vereinigen wollen. Während er im ersten Teile der bekannten, durch Quintus Smyrnäus am vollständigsten dargestellten Überlieferung folgt, wonach Penthesilea von Achill getötet wird, gestaltet er den Schluß nach der abweichenden Darstellung des Ptolemäus Chennus, die Penthesilea den Achill töten läßt. Daneben findet sich noch eine Reihe von Szenen, die von dem Überlieferten unabhängig sind und somit als Kleists Eigentum beansprucht werden dürfen. Zu diesen rechnet Niejahr die ersten vier Auftritte, ferner die Mittelpartie: das Eindringen Achills in das Amazonenlager, die große Szene zwischen ihm und Penthesilea, deren Wiederbefreiung und neuerliche Herausforderung (a. a. O. S. 512). Von den ersten vier Szenen haben wir gesehen, daß sie in der Erinnerung an den Guiskard niedergeschrieben sind und stark unter dessen Einfluß stehen. Das bestärkt die Vermutung, daß bei den Mittelszenen etwas Ähnliches der Fall sein wird. Aber auch da können wir das Gebiet der Untersuchung noch einmal einschränken. Ein Blick auf diese Partie des Stückes

zeigt nämlich, daß diese Szenen einem markanten Mittelpunkte zustreben. Achill muß in das Lager der Amazonen dringen, wenn die große Szene zwischen ihm und Penthesilea ermöglicht werden soll, und die Wiederbefreiung Penthesileas, sowie Achills neuerliche Herausforderung sind nötig als Überleitung von dieser großen Szene zu dem Schlusse, wie ihn Kleist wollte. Diese Partien sind also aus der Ökonomie der Handlung zu erklären, sie sind nur Mittel zum Zweck und als solche für uns von untergeordneter Bedeutung. Ganz anders der vierzehnte Auftritt zwischen Penthesilea und Achill, der mit dem vorhergehenden und dem darauffolgenden eine größere Einheit bildet, die ganz aus sich selbst heraus ihre Existenzberechtigung im Drama hat. In dieser Partie nun, in der nur die lange Erzählung Penthesileas vom Amazonenstaat auf antike Quellen zurückzuführen ist, steht, wie Niejahr ausführt, vieles im Widerspruch mit den vorhergehenden Auftritten. So wird vom vierzehnten Auftritte an Penthesileas Verwundung ignoriert. Ferner ist Penthesilea im Zweifel, ob sie wirklich Achill vor sich hat, nachdem sie an demselben Tage doch schon einigemal im Kampfe mit dem heiß von ihr Ersehnten hart aneinandergestoßen ist, und ebenso fragt Achill die Königin um ihren Namen, als ob er sie nie vorher gesehen hätte. Niejahr gelangt zu dem Ergebnis, daß diese Szenen erst später „mit einer gewissen Gewaltsamkeit eingefügt" seien, und daß dem Dichter der Widerspruch mit der ur-

sprünglichen Fassung nicht einmal zum rechten Bewußtsein gekommen sei (a. a. O. S. 544). Noch weiter geht Niejahr in einem zweiten Aufsatz über das gleiche Thema (Euphorion 3, 653 ff.). Mit Hinweis auf die Verkleidungsszene der Schroffensteiner, die Kleist „rein als Szene in den Sinn gekommen war" und erst später von ihm in das Stück eingefügt wurde, vermutet er das gleiche bei der in Rede stehenden Szene der Penthesilea. Sie sei die Lieblingsszene des Dichters gewesen, die er, seiner Art zu arbeiten entsprechend, zuerst ausgeführt und erst später, ohne nötig gewordene tiefgreifende Änderungen vorzunehmen, in das Drama übertragen habe. Diese Szene nimmt also ohne Zweifel eine ganz besondere Stellung im Stücke ein, und es wird sich vielleicht lohnen, sie näher zu betrachten. Penthesilea, von Achill besiegt, liegt ohnmächtig am Fuß einer Eiche. Achill ist ihr gefolgt, ohne Waffen und Rüstung, denn er will sie zu seiner Königin machen. Auf Bitten der Prothoe tritt er hinter die Eiche, da die Leblose sich zu regen beginnt. Zum Bewußtsein gekommen hält Penthesilea den unglücklichen Zweikampf für einen bösen Traum und wird, als sie Achill erblickt, von Prothoe in ihrem Irrtum noch bestärkt, ja man redet ihr ein, Achill stehe als Besiegter und Gefangener vor ihr. Die Königin ist dieser Täuschung sehr leicht zugänglich, denn die Erinnerung an das tatsächlich Vorgefallene hat sich bei ihr verwischt, ja noch mehr, an deren Stelle

tritt ein Bild, das sie sich oft und oft in ihrer Phantasie ausgemalt haben mochte, ihr heißester Wunsch scheint Wirklichkeit geworden. Wenn sie zu Achill sagt:

> Zwar gern mit diesem Arm hier traf ich dich;
> Doch als du niedersankst, beneidete
> Hier diese Brust den Staub, der dich empfing,

so schildert sie etwas, das in Wahrheit nicht vorgefallen ist, sondern ihr von einer trügerischen Phantasie als Erinnerungsbild vorgespiegelt wird.

Dies ist in großen Zügen der Kernpunkt des Liebesidylls mitten unter blutigen Kämpfen. Die Schilderung des Amazonenstaates geht auf andere Quellen zurück und fällt daher von selbst ab, ist überdies, nach Niejahrs Vermutung, erst später eingeschoben worden, und was in den drei Auftritten um diesen Kern herum sonst noch angegliedert ist, dient der Motivierung des vorhergehenden oder des folgenden. Die Liebesszene selbst macht aber im Zusammenhange entschieden einen fremdartigen Eindruck. Sie enthält ein Motiv, das weder mit der einen noch mit der anderen Gestaltung der Penthesileasage in irgend einem Zusammenhange steht. Was war es, das den Dichter beim ersten Gedanken an die Penthesilea wahrscheinlich gerade diese Szene sehen ließ? Woher hatte er das rätselhafte Motiv, das auch für die fernere Handlung von Bedeutung werden sollte? Was bewog ihn, diese ganz heterogene

Szene in sein Stück einzuschalten? Meine Antwort auf alle diese Fragen lautet: Robert Guiskard.

VII

Es scheint auf den ersten Blick fast undenkbar, daß aus dieser Szene der Penthesilea für das Guiskarddrama, besonders aber für den Tod des Helden sich Näheres ergeben sollte. Was könnten auch eine Liebes- und eine Sterbeszene für Berührungspunkte haben? Und doch gibt es einen gemeinsamen Gesichtspunkt, von dem aus die beiden Szenen sich betrachten lassen: der Charakter der beiden darin handelnden Hauptpersonen. Guiskard wie Penthesilea streben mit einer Energie, die man fast krankhaft nennen möchte, und die der Dichter des „Robert Guiskard" aus eigener Erfahrung wohl kannte, einem einzigen Ziele zu. Da tritt ihnen plötzlich, wie es in beiden Dramen übereinstimmend heißt, „eine Macht in den Weg". Doch alle Hindernisse erhöhen in ihnen nur den Reiz, sie zu besiegen. Guiskard will nicht früher ins Grab, als bis er Byzanz erobert hat, und Penthesilea verzichtet auf alles Glück, das die Götter für sie noch im Vorrat haben, wenn sie ihr nur gewähren, den einen heißersehnten Jüngling in den Staub zu werfen, und greift zu Sichelwagen, Elefanten und Hunden, wie Guiskard zum Verrat. Aber sie erreicht ihr Ziel

ebensowenig wie Guiskard das seine. Genauer gesagt: in Wirklichkeit erreicht sie es nicht. Denn eine kurze Weile lebt sie doch in dem süßen Wahn, Achill überwunden und für sich erobert zu haben. Das ist die Hauptidee der großen Mittelszene, und diese Idee werden wir für die Rekonstruktion des Guiskard heranzuziehen haben. Sie ist nichts anderes als die tragische Ironie des antiken Dramas, und es lag sehr nahe, sie mit anderen Motiven aus dem Ödipus, in dem sie am reinsten und erschütterndsten zum Ausdrucke kommt, in den Guiskard herüberzunehmen. Das Tragische dieser Ironie besteht darin, daß der Held gerade in dem Augenblick am Ende seiner Wünsche zu sein glaubt, wo er davon am weitesten entfernt ist. So wähnt Penthesilea ihren Achill zu besitzen, nachdem sie eben vor seiner überlegenen Kraft niedergesunken und damit ihr Schicksal eigentlich besiegelt ist. Und so wird diese tragische Ironie im Guiskard gerade in jenem Punkte der Handlung einsetzen, wo Guiskard seinem hinterlistigen Gegner, der Seuche, endlich unterliegt. „Des Sinns entsetzliche Verwirrung", auf die der Dichter schon im Fragment so bedeutungsvoll anspielt, erleichtert uns das Suchen im Bereiche der Möglichkeiten. Wir haben es wohl, wie schon früher erwähnt, mit Wahnvorstellungen zu tun, und nun wird uns auch sogleich deren Inhalt, über den das Fragment selbst nichts verriet, klar. Halten wir dazu noch die bekannte Tatsache, daß die Phantasien

Fieberkranker sich gewöhnlich im Gebiete ihrer Lieblingsvorstellungen bewegen, daß sie oft geheime Wünsche ihres Herzens im Fieberwahn plötzlich erfüllt sehen, und daß endlich auch bei Wahnsinnigen solche Lieblingsvorstellungen sich gern in fixe Ideen umbilden. Wenn es von dem fieberkranken Grafen Wetter vom Strahl im Käthchen heißt: „Alles, was in seinem Herzen verschlossen war, lag nun im Wahnsinn des Fiebers auf seiner Zunge," so werden wir uns etwas Ähnliches auch bei dem sterbenden Guiskard zu denken haben. Auch bei ihm wird der durch alle möglichen Hindernisse krankhaft gesteigerte Wille, die Kaiserstadt zu erobern, seinen Wahnvorstellungen Inhalt und Richtung geben. Seine beständig auf einen Punkt gerichtet gewesenen Gedanken im Vereine mit der irregeleiteten Phantasie werden ihm Bilder vorgaukeln, die seine geheimsten Wünsche zu verwirklichen scheinen. Er wird den Hauptsturm befehligen, von dessen Gelingen er alles erhofft, die Tore der Stadt werden sich vor seinem umnachteten Auge öffnen, er wird die Kaiserzinne ersteigen, vielleicht sogar die Krone von Byzanz sich aufs Haupt zu setzen wähnen, — und dann kraftlos zusammensinken [1]).

Nehmen wir für den Tod Guiskards diese näheren Begleitumstände an, dann lösen sich die angedeuteten Widersprüche zwischen der Mittelszene der

[1]) Vielleicht hat hier der „Ajas" des Sophokles dem Dichter vorgeschwebt.

Penthesilea und den übrigen Partien des Stückes ganz von selbst. Kleist hatte die tragische Ironie im Guiskard verwendet, sie war ihm wirkungsvoll erschienen, und nun nahm er sie in seine Penthesilea herüber, ja sie wirkte in ihm so nachhaltig, daß sein dichterisches Auge vielleicht gerade diese Szene der Penthesilea, abgetrennt von allem übrigen, zuerst erschaute. Und noch ein anderer Umstand, der auf den ersten Blick befremdend wirkt, wird durch die Annahme klar, daß eine verlorene Partie aus dem Guiskard Kleist die Anregung zu der großen Szene in der Penthesilea gegeben habe. Es muß nämlich auffallen, daß Penthesilea der ihr von Prothoe und Achill bereiteten Täuschung gar so leicht zugänglich ist. Nachdem sie sich kurz zuvor noch über den wahren Sachverhalt vollständig klar gewesen, schweift nun plötzlich ihr Geist „in fernen Glanzgefilden" umher, und sie weiß selbst genau zu berichten, wie sie den Peliden „mit diesem Arm hier" traf und er vor ihr niedersank. Das spricht sie aber nicht etwa „im Wahnsinn des Fiebers", sondern sie ist in dieser Szene vollständig bei gesunden Sinnen. Halten wir nun zu dieser merkwürdigen Erscheinung das über Guiskards Tod Gesagte hinzu, dann wird sofort alles deutlich. Die Wahnvorstellungen Guiskards übten auf den Dichter der Penthesilea einen so nachhaltigen Einfluß aus, daß ihm dieser Widerspruch gar nicht recht zum Bewußtsein kam. Wir hätten dann etwas Ähnliches vor uns, wie in der Traum-

szene des „Käthchen“, wo die unleugbar vorhandenen Widersprüche sich gleichfalls aus der starken Nachwirkung der Vorlage leicht erklären lassen. (Vgl. unten S. 164 f.)

Damit kommen wir gleichzeitig auf einen Unterschied zwischen der Szene der Penthesilea und der mutmaßlichen Darstellung im Guiskard zu sprechen, an dem man nicht achtlos vorbeigehen darf. Im Guiskard hätten wir es nach dem oben Ausgeführten mit den Bildern einer fieberhaft überreizten Phantasie zu tun, während die Vorstellungen Penthesileas auf einen äußeren Anstoß, die Täuschung durch Prothoe, zurückzuführen sind. Das ist freilich ein fundamentaler Unterschied. Aber wer zwingt uns, an einem solchen festzuhalten? Wir können ja hier wieder, von der Penthesilea auf den Guiskard rückschließend, auch für diesen ein solches Täuschungsmotiv annehmen. Welcher Art diese Täuschung gewesen sein soll, dafür fehlen uns allerdings sichere Anhaltspunkte, obgleich bestimmte Vermutungen naheliegen. Auch darüber läßt sich nichts Festes ermitteln, wer die — wie in der Penthesilea liebevoll gemeinte — Täuschung ausübt. Die große Menge der normannischen Krieger wird von der drohenden Katastrophe nichts erfahren, denn mit dem Führer steht und fällt ihre Zuversicht. Also gewiß eine Person aus der nächsten Umgebung. Am ehesten wird man an Helena denken, deren aus männlicher Entschlossenheit und liebender Zärtlichkeit gemischtes

Wesen ihr schon im Fragment eine große Rolle zuweist [1]. —

Ich habe im Eingange dieses Abschnittes den Ausdruck „Sterbeszene" gebraucht. Das könnte leicht zu der Ansicht verleiten, daß der Tod Guiskards und alles daran Geknüpfte sich vor den Augen des Zuschauers abspielen sollte. Aber die Annahme, daß Kleist im Guiskard wie in der Penthesilea bewußt die Technik des antiken Dramas nachgeahmt habe, schließt eine solche Möglichkeit von vornherein aus. Es ist einer der wichtigsten Grundsätze der griechischen Tragödie, die Katastrophe nicht auf die Bühne zu bringen, sondern durch einen Boten — die Griechen hatten den besonderen Ausdruck ἐξάγγελος für ihn — berichten zu lassen. Kleist kannte diesen Grundsatz und hat ihn in seiner Penthesilea getreulich eingehalten. Denn dort erfolgt der Tod des Achill — die eigentliche Katastrophe des Dramas, aus der sich alles andere mit Notwendigkeit ergibt, — nicht auf der Bühne, sondern wird von Meroe erzählt. Erst dann wird Achills Leichnam auf die Szene gebracht. Etwas Ähnliches war wohl auch im Guiskard der Fall. Dazu führt übrigens ebenso die

[1] Vielleicht ist von Helena mancher Zug auf Natalie im „Prinzen von Homburg" übergegangen, die sich zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen in einer ähnlichen Lage befindet, wie Helena zwischen Guiskard und Abälard. Auch das unerwartete Erscheinen des totgeglaubten Kurfürsten kann bis auf den Guiskard zurückgehn.

folgende Erwägung. In der nächsten Umgebung des Herzogs war man eifrig darauf bedacht, seine Krankheit dem Volke bis zuletzt zu verheimlichen. Man wird also auch dafür gesorgt haben, daß nicht das ganze Heer Zeuge der letzten Augenblicke seines Feldherrn werde [1]). Erst nach dessen Ableben wird irgend jemand — wohl von den nächsten Verwandten — die Trauerbotschaft dem Volke überbringen, das mitten in den Zurüstungen zum verheißungsvollen Hauptsturm begriffen ist, — einer jener wirksamen Gegensätze, wie Kleist sie liebte. Nur in einem Falle wäre eine solche Sterbeszene als tatsächliche Szene denkbar, wenn nämlich Kleist wirklich an eine Zweiteilung des Schauplatzes gedacht hat. Denn dann konnte sich im Zelte Guiskards alles vor unseren Augen abspielen. Aber man versuche nur, auf den mutmaßlichen Inhalt dieser Szene näher einzugehen, und man wird finden, daß er sich zwar zu einem drastischen Botenbericht vortrefflich eigne, bei dem Versuche, die Vorgänge auf der Bühne darzustellen, aber auf unüberwindliche Hindernisse stieße.

Zum Schlusse dieser Ausführungen sei noch eine Vermutung berührt, zu der sowohl die Penthesilea als auch vereinzelte Andeutungen des Fragments Anlaß geben. Es scheint nämlich, daß Kleist sein

---

[1]) Bei Funck stirbt Guiskard in den Armen seiner Gemahlin Gaita; auch nach der Darstellung der Anna Komnena trifft Gaita bei ihm ein, „als er schon in den letzten Zügen lag". (Vgl. Minor im Euphorion 1, 576.)

Stück nicht unmittelbar mit dem Tode Guiskards habe abschließen wollen. Auch die Penthesilea endet nicht mit der Katastrophe. Denn als solche haben wir, wie gesagt, den Tod Achills und nicht den Tod Penthesileas zu betrachten. Mit dem Ende des Peliden ist auch das der Amazonenkönigin ausgemacht. Sie stirbt, wie die Blume welkt, der man das Sonnenlicht entzogen hat. Auch das Fragment weist auf eine derartige Entwicklung der Dinge im Guiskard hin. Schon aus den wenigen uns erhaltenen Szenen gewinnen wir die Überzeugung: Das gewaltige Unternehmen der Eroberung Konstantinopels bricht zusammen mit dem Manne, auf dessen Schultern es allein geruht. Spricht es doch das Volk selbst aus, daß es ohne Guiskard rettungslos verloren sei in diesem meerumgebnen Griechenland. Und daß der Nachfolger nicht der Mann sei, das Werk Guiskards würdig fortzusetzen und abzuschließen, deuten gleichfalls schon im Fragmente die nicht sehr schmeichelhaften Worte Abälards über Robert an, die wir bereits gehört haben. Das Volk scheint übrigens nicht viel besser zu denken. Dazu kommt der schwere Konflikt im Herrscherhause, dessen ersten Ausbruch wir noch im Fragmente miterleben. Guiskard ist nach der dem Drama zu Grunde liegenden Annahme zwar seit dreißig Jahren als Herzog und sein Sohn Robert als Thronerbe anerkannt, aber der rechtmäßige Thronfolger ist eigentlich Abälard. Denn nach dem Tode seines Vaters, der Guiskards

älterer Bruder gewesen, hätte er zum Regenten ausgerufen werden sollen. Indes ward auf den Wunsch des Verstorbenen Guiskard zum Vormund des noch im Kindesalter stehenden Abälard eingesetzt uud hatte es verstanden, sich mit der Zeit der Herrschaft vollständig zu bemächtigen. Doch Abälard ist nicht gewillt, auf sein Recht ohne weiteres zu verzichten:

Des Herrschers Sohn? — Der bin ich so wie du!
Mein Vater saß vor deinem auf dem Thron!
Er tat's mit seinem Ruhm, tat's mit mehr Recht;
Und näher noch verwandt ist mir das Volk,
Mir, Ottos Sohn, gekrönt vom Erbgesetz,
Als dir — dem Sohne meines Vormunds bloß,
Bestimmt von dem, mein Reich nur zu verwalten!

Auffallend ist bei dem Streite zwischen Robert und Abälard, daß dieser seine Spitze nur gegen den Vetter kehrt. Über ihn ergießt sich der ganze Ausbruch seines langverhaltenen Hasses, während er für den Oheim nur Worte der Verehrung und Bewunderung hat. Mögen diese nun aufrichtig gemeint, oder von kluger Berechnung oder von der Furcht eingegeben sein, eines läßt sich mit Sicherheit daraus entnehmen, daß Abälard zwar gegen Robert, nicht aber gegen Guiskard auftreten wird. Die letzte Szene des Fragments bestärkt noch diese Annahme. Der Prinz, der eben erst vor den Vertretern des Volkes den Thronerben so heftig angegriffen hatte, wagt nun, schon durch Guiskards Blick gebannt, kein Wort der Entgegnung, als dieser

ihm befiehlt: „Tritt hinter mich. — Hier bleibst du stehn, und lautlos.“ Und Guiskard ist der Mann, den gärenden Zwist in seiner Familie mit eiserner Faust niederzuhalten. Gerade jetzt, wo die Ahnung des nahen Todes ihn drängt, zuzugreifen nach dem Ziel seiner Wünsche, stellt sich ihm Hemmnis auf Hemmnis entgegen. Das Volk will zurück in die Heimat, der Neffe verrät seine Gelüste auf den Thron. Aber Guiskard sieht der Gefahr kühn ins Auge, wo sie ihm begegnet. „Ich sprech' nachher ein eignes Wort mit dir,“ sagt er mit Bedeutung zu Abälard, denn er will sich über ihn, den er bisher mit der Sonne seiner Gunst bestrahlt hatte, Klarheit verschaffen. Auf seine Antwort an die Gesandten des Volkes hätte jedenfalls eine Unterredung mit Abälard folgen sollen, und wie er für jenes die richtigen Worte finden wird, um es zur alten Willfährigkeit zurückzubringen, so wird er auch diesem gegenüber seine moralische Überlegenheit bewahren.

Diese Szenenfolge würde sich auch mit dem künstlerischen Aufbau des Stückes gut in Einklang bringen lassen. Die ersten neun Auftritte ohne Guiskard sollten die Stimmung im Volke einerseits und im Herrscherhause anderseits darstellen, die folgenden dann, im Gegensatze hiezu, zeigen, wie Guiskard diese Stimmungen im Lager wie in der eigenen Familie durch die Macht seiner Persönlichkeit künstlich unterdrückt. Allerdings nur künstlich unterdrückt. Denn mit seinem Tode wird alles zusammenbrechen. Das Volk, des

unersetzlichen Feldherrn beraubt, wird den kommenden Ereignissen rat- und tatlos gegenüberstehen, und die verhaltene Feindschaft seiner nunmehrigen Führer wird an der Leiche des Herrschers umso elementarer hervorbrechen. Hatte Kleist das Mittel der indirekten Charakteristik für die Person seines Helden schon im Fragmente wirksam verwendet, so bot es sich ihm für den Schluß des Dramas geradezu von selbst an. Er konnte die Bedeutung Guiskards nicht besser hervorheben, als wenn er zeigte, wie nach dessen Tode mit einem Schlag alles aus den Fugen ging. Dann hätten die Schlußszenen, analog den Eingangsszenen, nur in umgekehrter Folge, zuerst den neuerlichen, aber zur Katastrophe gesteigerten Konflikt im Herrscherhause und hierauf den zum festen Entschluß gesteigerten Wunsch des Volkes nach Rückkehr in die Heimat dargestellt.

Für diese Schlußszene sei auf eine Stelle in Kleists mutmaßlicher Quelle, dem Aufsatze Funcks über Robert Guiskard (Schillers Horen 1797, 3. Stück) hingewiesen, wo die Katastrophe folgendermaßen geschildert wird: „Der 17. Julius des Jahres 1085 war sein Todestag. Mit ihm sanken alle seine hohen Entwürfe ins Grab, und der Glanz des apulischen Staates erlosch. Das Heer, von panischem Schrecken ergriffen, verließ seine Eroberungen und stürzte sich auf die Schiffe. Mit einer solchen Eile drängten sie sich zur Rückkehr, daß viele mit ihren Pferden ins Meer sprangen und über der Be-

gierde, sich zu retten, ertranken. ... Ein fürchterlicher Sturm ergriff die Flotte, und nur ein kleiner Teil des mächtigen Heeres, das noch vor wenigen Tagen einem Kaisertum den Umsturz drohte, sah die Ufer der Heimat wieder. Auch die Galeere, welche Roberts Gemahlin überführte, versank in den Wellen. Gaita rettete sich auf einem Kahn, aber nur mit Mühe konnte man dem wütenden Elemente die leblosen Überreste des Helden entreißen." Ich vermute, daß Kleist sich diese dramatische Schilderung nicht habe entgehen lassen. Diese allgemeine Auflösung mitten im Rasen der entfesselten Elemente, welch großartiges Schlußbild hätte sie geboten! Dieser jähe Wechsel zwischen kühner Zuversicht und panischem Schrecken, zwischen unbegrenztem Vertrauen in den Führer und grenzenloser Fassungslosigkeit nach dessen Tode, wie mochte er gerade Kleist zur Darstellung gereizt haben! Und wenn der Dichter, einen Schritt über die Quelle hinausgehend, in diesem allgemeinen Wirrsal vielleicht auch Guiskards Leichnam in den Wellen versinken ließ, dann hätten die Worte von dem „prächtigen Leichenstein", den er sich vor Konstantinopel erobern werde, die so bedeutungsvoll am Eingange des Fragmentes stehen, jenen grausamen Sinn, den Kleist so gerne derartigen Anspielungen beizulegen pflegte. —

Ich bin mit meinen Vermutungen zu Ende. Mehr als Vermutungen nenne ich sie nicht, denn strenge

Beweise gibt es hier nicht, kann es, wie die Dinge einmal liegen, nicht geben. Aber vielleicht sind sie doch geeignet, Licht in das Dunkel zu tragen. Denn sie sind schließlich doch nicht vage Hypothesen, da sie sich auf etwas stützen, das mehr als alles subjektive Ermessen die Gewähr der Zuverlässigkeit in sich trägt: auf die natürlichen Gesetze des dichterischen Schaffens und den Genius des Dichters selbst.

Das Käthchen von Heilbronn

Ludwig Tieck, und seit ihm alle Biographen Heinrich von Kleists und Herausgeber seiner Werke haben auf die „alte Romanze von der wunderbaren Treue und Ergebenheit eines liebenden Weibes" als die Quelle des Schauspiels „Käthchen von Heilbronn" hingewiesen. Es ist dies die Ballade Child Waters (Percy, Relics 3, 52), die Kleist in der Bürgerschen Bearbeitung („Graf Walter", Gedichte herausgegeben von A. Sauer, S. 261) kennen gelernt haben mochte. Allerdings sind wesentliche Züge des Dramas in dieser Ballade enthalten und es kann kein Zweifel herrschen, daß Kleist hier geschöpft hat. Denn wie Käthchen muß auch die Maid der Ballade im Stall auf dem Stroh schlafen. Auch sie läuft barfuß neben ihrem Ritter her durch Heid- und Pfriemenkraut in der Sonnenglut. Ein Wasser muß sie durchschreiten, „dem Brück' und Steg gebricht", wie das Käthchen auch, und erst nachdem sie eine andere für den Grafen geworben, nehmen die harten Prüfungen ein Ende, wie Käthchen erst belohnt wird, als sie zur Hochzeit des Grafen mit Kunigunde zu kommen glaubt.

Allein schon eine oberflächliche Betrachtung zeigt, daß hier nur ein Stück der menschlichen Verhältnisse

des Dramas Kleist geboten war; er aber fügte Übermenschliches zu ihrer Erhöhung und — so merkwürdig es klingt — Erklärung ein. Ein Zug des Geheimnisvollen, Übernatürlichen geht durch sein ganzes Werk. Das Reich der Träume und Erscheinungen tut sich vor uns auf, und der Himmel hält sichtbar seine schützende Hand über dem Mädchen, das durch einen ihr selbst und den anderen unerklärlichen Zauber an die Schritte des Grafen gebannt ist. — Schon in Schillers „Jungfrau von Orleans" (1801) spielen Visionen und das Eingreifen überirdischer Mächte eine Rolle. Goethe hatte in den 1808 zum zweiten Male erschienenen „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", sowie kurz vor der Veröffentlichung des Kleistischen Stückes in den „Wahlverwandtschaften" (1809) die Rätselwelt des Okkultismus gestreift [1]. Tieck, und besonders die jüngeren Romantiker erneuerten damals den alten Volksglauben des Mittelalters, dem der neu auferstehende und auch von Kleist als Muster empfundene Shakespeare gegenüber dem Rationalismus in der Poesie wieder zu seinem Rechte verholfen hatte, und in den Dichtungen eines Novalis und

[1] Auf die Beziehungen zu Schillers „Jungfrau von Orleans" haben schon Brahm (Heinrich v. Kleist, Berlin 1884, 1, 254) und E. Schmidt (Charakteristiken 1, 373) hingedeutet. Auf Übereinstimmungen mit Goethes „Unterhaltungen" und „Wahlverwandtschaften", auf die ich durch B. Seuffert aufmerksam gemacht wurde, werde ich von Fall zu Fall verweisen.

Zacharias Werner trieb der Mystizismus neue Blüten. (Vgl. Bonafous, Henri de Kleist. Paris 1894. S 255 f.) Kleist folgte also einem Zuge der Zeit und seinem eigenen Hange zum Wunderbaren, der schon in seinem Erstlingswerke, den Schroffensteinern, zum Ausdrucke gelangt war, wenn er hier mit seiner Dichtung ein neues Gebiet betritt, — das Gebiet des Somnambulismus.

Du Prel hat vom heutigen Standpunkte der Wissenschaft aus das Käthchen von Heilbronn als Somnambule behandelt (Münchner Allgemeine Zeitung 1890 Nr. 320). Schon in der Eingangsszene, wo Theobald über die erste Begegnung Käthchens mit dem Grafen Wetter von Strahl berichtet, offenbart sich dieser somnambule Zug an ihr. Sie öffnet die Tür, um dem Grafen, der sich bei ihrem Vater seine Rüstung ausbessern läßt, einen Imbiß zu bringen, — da, beim Anblick des Ritters, stürzt sie „leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt" [1]), nieder. Niemand vermag herauszubekommen, was mit ihr vorgefallen. Als nun der Graf sein Roß besteigt, stürzt sie sich, dreißig Fuß hoch, auf das Straßenpflaster, „gleich einer Ver-

[1]) Auch Ottilie in den „Wahlverwandtschaften" stürzt bei ihrer Ankunft vor Charlotte nieder (Werke, Jubiläums-Ausg. 21, 50), auch sie hat eine eigene Art, die flachen Hände gegen die Brust zu führen (S. 48). Ihre übertriebene Dienstfertigkeit Männern gegenüber, wird ihr von Charlotte verwiesen (S. 53 f.). Käthchens Fenstersturz hat ein Analogon in dem Fenstersturz der Dienerin Ottiliens (S. 296). Über Ottiliens „magnetische" Veranlagung siehe S. 246 f.

lorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist". Und kaum hat sie sich von den Folgen des Sturzes einigermaßen erholt, so schnürt sie ihr Bündel und zieht ihm nach. Was sie an seine Schritte fesselt, das weiß sie selbst nicht. „Mein hoher Herr, da fragst du mich zuviel," antwortet sie ihm auf diese Frage.

> „Und läg' ich so, wie ich vor dir jetzt liege,
> Vor meinem eigenen Bewußtsein da:
> Auf einem goldnen Richtstuhl laß es thronen,
> Und alle Schrecken des Gewissens ihm
> In Flammenrüstungen zur Seite stehn;
> So spräche jeglicher Gedanke noch
> Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht."

Kein Wunder also, wenn ihr bestürzter Vater den Grafen der Verbrüderung mit dem Satan anklagt. — Wir kennen den Grund ihrer rätselhaften Anhänglichkeit, jenen Traum, in welchem ihr Graf Wetter durch einen Cherub zugeführt ward, und den sie erst in der Szene unter dem Holunderbusch dem Grafen unbewußt enthüllt. Was also Theobald für die erste Begegnung mit Wetter hält, ist im Grunde eine Wiederbegegnung. Jene Vision aber hat ihr, um die Worte Du Prels zu gebrauchen, „eine Suggestion zurückgelassen, deren Quelle ihr unbewußt geworden, der gemäß sie aber sich verhalten muß, wie es bei einem posthypnotischen Befehle der Fall ist." Die Unwiderstehlichkeit des magnetischen Rapportes, der sich bei der von Theobald geschilderten Begegnung geltend gemacht hat, steigert sich dann beim Fortreiten des Grafen bis zur „physischen Anziehung".

Und nun folgt sie ihm, „wie ein Hund, der von seines Herren Schweiß gekostet“. Vergebens die Bemühungen der heiligen Feme, des Vaters und des Grafen selbst, dieses Rätsel zu lösen. Auch in dieser zweiten Szene, in welcher Käthchen vor die Richter tritt, läßt sich der somnambule Zug verfolgen. Wie sie den Grafen Wetter erblickt, stürzt sie vor ihm nieder. Niemandem außer ihm steht sie Rede, wie die Somnambule nur dem antwortet, der im Rapport mit ihr steht. So bleibt den Richtern nichts übrig, als dem Angeklagten selbst das Verhör zu überlassen, das sich nun wieder bezeichnend gestaltet:

Gr. v. Strahl.

Was hab' ich dir einmal, du weißt, getan?
Was ist an Leib und Seel' dir widerfahren?

Käthchen.

Wo?

Gr. v. Strahl.

Da oder dort.

Käthchen.

Wann?

Gr. v. Strahl.

Jüngst oder früherhin.

Käthchen.

Hilf mir, mein hoher Herr.

Gr. v. Strahl.

Ja, ich dir helfen,
Du wunderliches Ding — (Er hält inne.)
Besinnst du dich auf nichts?

Und nun muß der Graf Stück für Stück von dem, was er hören will, aus ihr herausbringen, wie das

beim magnetischen Verhör zu geschehen pflegt. Er wird freigesprochen, aber das Rätsel bleibt allen ungelöst. Erst in jener Szene unter dem Holunderbusche wird der Schleier gelüftet. Käthchen schläft und hat die Augen fest geschlossen, gibt dies aber nicht zu. Sie gesteht ganz frei, daß sie dem Grafen „von Herzen" gut sei, — ja noch mehr: sie sieht nun in sein eigenes Innere, und sie, die früher froh war, wenn der hohe Herr sie nur nicht schlug [1]), erzählt ihm nun: „O Schelm! Verliebt ja wie ein Käfer bist du mir." Auch auf diese Vertraulichkeit in der Ansprache, gegenüber dem sonstigen „Mein hoher Herr!" weist Du Prel als den Erfahrungen bei Somnambulen entnommen hin. Aber die Schlafende weiß noch mehr: „Zu Ostern, übers Jahr, wirst du mich heuern," sagt sie mit einem Blick in die Zukunft; und als der Graf fragt, wer ihr das gesagt, steigt in ihr plötzlich die Erinnerung an jene Vision in der Silvesternacht auf, die ihr abhanden gekommen war, „weil das somnambule Bewußtsein im Wachen latent wird", und der Graf erfährt hier endlich, was er so lange schon wissen will, und noch mehr als das. Käthchen erwacht, — und zwar, wie Somnambule, erinnerungslos.

[1]) In den „Unterhaltungen" (Goethes Werke, Weim. Ausg. 18, 146) nimmt der Hausherr „seine größte Hetzpeitsche von der Wand" und schwört, daß er das Mädchen bis auf den Tod prügeln wolle. Vgl. Käthchen III, 6: „er nimmt die Peitsche von der Wand". Sollte dadurch Kleist auf die wenig ritterliche, wiederholt erwähnte Peitsche gekommen sein?

Wir sehen also, daß Kleist sich mit dem Somnambulismus gründlich vertraut gemacht hatte. Aber wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Ergebnisse der heutigen Forschung auf das Stück anzuwenden. Wir müssen untersuchen, was dem Dichter zu jener Zeit an Hilfsmitteln zur Verfügung stand, was ihm davon bekannt war, und werden dann gegebenen Falls zu ermitteln trachten, welcher besondere Fall ihm etwa eine Anregung für die Gestaltung Käthchens geboten haben konnte.

Im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts war Mesmer mit der Theorie des „tierischen Magnetismus" aufgetreten, die von Puiségur durch die Lehre vom „Somnambulismus" weiter entwickelt wurde [1]). Hufeland (Teutscher Merkur 1780, abgedruckt Aufsätze zur Beförderung der Gesundheit 1794, S. 3) war der erste, der diese anfangs auf viel Widerspruch stoßende Lehre der allgemeinen Beachtung empfahl. Lavater kolportierte sie zunächst nach Karlsruhe, dann nach Bremen, beide Male mit großem Erfolg. In Karlsruhe gab J. L. Böckmann ein „Archiv für Magnetismus und Somnambulismus" (Straßburg 1787/88) heraus, in Bremen wurden u. a. Wienholt (Heilkraft des tierischen Magnetismus,

---

[1]) Für das folgende vgl. Hirsch, Geschichte der medizinischen Wissenschaften in Deutschland, München und Leipzig 1893, S. 467 ff. Funck, Der Magnetismus und Somnambulismus in der Badischen Markgrafschaft, Freiburg i. B. und Leipzig 1894.

3 Teile 1802/6) und Heineken (Ideen und Beobachtungen den tierischen Magnetismus und dessen Anwendung betreffend 1800) eifrige Apostel dieser zwischen Naturphilosophie und Medizin sich in der Mitte haltenden Lehre. Von Karlsruhe wanderte die Entdeckung Mesmers nach Heilbronn, wo Eberhard Gmelin (1751—1809) seine Wunderkuren verrichtete und auch theoretisch für die Verbreitung des Mesmerismus zu wirken suchte. (Untersuchungen über den tierischen Magnetismus 1787/89, Materialien für die Anthropologie 1791/93)[1]. Ganz besonders aber Dresden, damals Kleists Wohnsitz,

[1]) Heilbronn scheint damals ein Zentrum der neuen Heilmethode gewesen zu sein. Eine Landvögtin aus Arberg, Madame Tschiffeli, brachte sie dorthin. Neben Gmelin magnetisierte dort ein Dr. Weber (Funck S. 21 ff.), ferner „ein französischer chirurgien Major" (Gmelin, Über den tierischen Magnetismus, Tübingen 1787, S. 75) und viele Laien. Dies, sowie der Umstand, daß Heilbronn damals noch ein durchaus mittelalterliches Gepräge hatte (Goethes Werke, Weim. Ausg. 34, 1, S. 270 f.), und die poetische Tradition, die vom ersten deutschen Ritterstück auf Kleist noch herüberwirken mochte, konnte maßgebend gewesen sein, Heilbronn zum Schauplatz der Handlung zu machen. Gmelins Schriften, auf die Kleist durch Schubert (siehe das folgende) gekommen sein konnte, bieten keine Anhaltspunkte für das Kleistische Drama. Auch der von Schubert aus Gmelin herübergenommene und mit merkwürdiger Einmütigkeit und Beharrlichkeit in allen Aufsätzen über das Käthchen zitierte Fall von der Heilbronner Ratsherrntochter hat, außer dem Allgemeinen des Somnambulismus, mit dem Drama gar nichts gemein. Auf Übereinstimmungen mit Goethes Götz ist schon von anderen Seiten vielfach hingewiesen worden.

stand im Mittelpunkte der neuen Bewegung. Dilettanten und Fachmänner wetteiferten miteinander. Graf Moritz Brühl, der spätere Berliner Hoftheaterintendant, versuchte sich in hypnotischen Experimenten. Ein Dresdner Arzt, Johann Nathanael Pezold, produzierte sich in Soireen, denen die höchsten Gesellschaftskreise der sächsischen Hauptstadt beiwohnten. Auch der Freundeskreis, in den Kleist geraten war, bestand aus begeisterten Anhängern der neuen Lehre. Vor allem war es Gotthilf Heinrich Schubert, der in seinen im Winter 1807 auf 1808 gehaltenen, bald darauf in Druck erschienenen Vorlesungen über die „Nachtseite der Naturwissenschaft" dieses dunkle Gebiet populär zu machen suchte. Schubert spricht sich in seiner Selbstbiographie (Erlangen 1854—1856) über diesen Freundeskreis und über sein Verhältnis zu Kleist folgendermaßen aus (Bd. 2, S. 221): „Dieser merkwürdige Geist, mit naturkräftigen, zugleich aber wie von einem schmerzhaften inneren Weh gebundenen Schwingen, war, wenn ich nicht irre, damals soeben aus der Gefangenschaft, in welcher ihn die französischen Gewalthaber in Berlin gehalten, frei geworden und, seiner alten Neigung zu diesem friedlichen Ruheorte folgend, nach Dresden gegangen. Hier war er in einen geselligen Kreis getreten, in welchem ein Gemüt wie das seine gar bald sich neu gestärkt und freudig fühlen mußte. Der geistreiche Rühle von Lilienstern in seiner frischen jugendlichen Kraft und Lebendigkeit; der ge-

mütvolle, heitere von Pfuel, der sich gleich bei der ersten Bekanntschaft das Zutrauen aller, die es mit dem Rechten und Guten recht gut meinten, erwarb; Adam Müller, der Mann von feinem Sinne und Verstande, welcher durch seine seltene Gewandtheit und Beweglichkeit sehr zu einer bedeutenden Wirkung auf seine Zeit geeignet war, diese drei bildeten den Mittelpunkt jenes Kreises. Auch mir tat sich derselbe auf und ich besuchte denselben öfter, gab auch einige kleine Arbeiten in die Zeitschrift ‚Phöbus‘, welche damals Kleist und Adam Müller gemeinsam redigierten.“ Auch über die Entstehung seiner Vorlesungen gibt Schubert interessante Aufschlüsse (ebenda S. 227): „Da kamen Adam Müller und seine vorhin erwähnten Freunde (Kleist, Lilienstern, Pfuel) auf den Einfall, mich ... zu einer tätigen Teilnahme an dem löblichen Werke der allgemeinen Bildung aufzufordern. Ich solle, so stellten sie mir meine Aufgabe, Vorlesungen über ein Gebiet der Natur- und Seelenkunde halten, welches seinem Wesen nach das anziehendste von allen und gerade für die damalige Zeit von höchstem, allgemeinstem Interesse sei: über die Äußerungen des Seelenlebens in jenen Zuständen einer Gebundenheit des leiblichen Lebens, welche der animalische Magnetismus hervorruft, oder welche auch ohne diesen im Traume, in den Vorahndungen des Künftigen, im geistigen Ferngesicht u. s. sich kund geben ... Und wenn ich mit Adam Müller und seinen Freunden

allein, oder mit ihnen im Kreise einer adligen Familie aus Polen mich befand, bei welcher Müller wohnte, da konnte ich so ohne Scheu und so fertig über solche Dinge sprechen, daß es mir selber, und nach meinem Bedünken auch den anderen eine Freude war. Denn namentlich für Kleist hatten Mitteilungen dieser Art so viel Anziehendes, daß er gar nicht satt davon werden konnte und immer mehr und mehr derselben aus mir hervorlockte." (Vgl. auch Morris, Kleists Reise nach Würzburg S. 36 ff. und meine Besprechung dieses Buches, Euphorion 8, 771 ff.) In Dresden also, wo Kleist Schuberts Vorlesungen besuchte und durch den persönlichen Verkehr mit diesem mystischen Naturphilosophen tiefgehende Anregungen empfing, die noch in späteren Dichtungen ihre Spuren hinterlassen, wurde der Dichter dauernd für den Somnambulismus interessiert und eignete sich jene gründliche Kenntnis aller Einzelheiten an, die wir im „Käthchen" zu beobachten Gelegenheit hatten.

In dem erwähnten Buche Schuberts werden, wie schon der Titel besagt, jene Gebiete menschlicher Erkenntnis besprochen, in welche die Forschung noch nicht einzudringen vermochte. Dabei werden die Grenzen nicht gerade eng gezogen, denn der Verfasser steigt von der Höhe des Fixsternhimmels bis hinab in die tiefsten Tiefen der menschlichen Seele. Von dieser wird in den zwei letzten Vorlesungen gehandelt, und zwar nimmt der Magnetismus naturgemäß die Hauptstellung ein, aber auch andere

Abnormitäten des Seelenlebens werden nebenher gestreift. — Sehen wir nun, wie Schubert sich dem Phänomen gegenüberstellt, das sich uns in der Traumszene darbietet. Er sagt einmal im Verlaufe seiner Ausführungen: „So ist denn auch zuweilen die Liebe des Geschlechts, wenn sie in Verhältnissen aufwacht und recht lebhaft wird, wo sie bloß innere heftige Neigung bleiben muß; wo sie das, was sie verlangt, nicht erreichen kann, mit geistigen Erscheinungen verbunden, welche ein Ungeübter wohl schwerlich als das erkennen würde, was sie doch eigentlich sind. Zustände der Ekstase und der höchsten Begeisterung, in denen die arme, kranke Person in erhabenen Bildern und Worten geist- und sinnvolle Dinge ausspricht, welche sich sehr häufig in das Lichtgewand religiöser Wahrheiten einhüllen; Zustände, welche auch in Hinsicht des Voraswissens künftiger oder sonst verborgener (dem Raume nach entfernter) Begebenheiten jenen des magnetischen Hellsehens gleichen, in vielen anderen Beziehungen dieses noch übertreffen, zeichnen die merkwürdige Seelenkrankheit aus, von welcher hier die Rede ist. Sie treten plötzlich ein, scheinbar ohne alle Veranlassung, meistens jedoch in der Nähe des die Attraktion erregenden Gegenstandes, oder bei Veranlassungen, welche jene innere Anziehung heftig aufregen. Bei dem Erwachen aus jenen Zuständen weiß die kranke Person ebenso wie die wieder ins gewöhnliche Leben erwachte Somnambüle nichts mehr von allem dem,

was sie in höchster Begeisterung getan und gesprochen." (S. 270 f.)

Die Übereinstimmung dieser Darlegungen mit Kleists Szenen ist auffallend. Käthchen befindet sich in derselben Lage, die als Grundbedingung für jene eigentümliche psychische Erscheinung gefordert wird. Der Graf nimmt ihr das Versprechen ab, ihn nicht mehr zu verfolgen. Sie verspricht es und fällt in Ohnmacht. Sie will ins Kloster, dann doch wieder zurück nach Heilbronn, den Grafen vergessen und den heiraten, den ihr der Vater bestimme. Aber eine merkwürdige Verkettung von Zufällen führt sie nach Schloß Wetterstrahl, und wieder ruht sie unter jenem Holunderstrauch, wo sich der Zeisig das Nest gebaut hat, am Hang des Felsens, und ermüdet schläft sie ein. Und als nun der Geliebte in ihre Nähe kommt, er, den sie meiden soll, da tritt, scheinbar ohne alle Veranlassung, jener Zustand ein, von welchem Schubert berichtet, und in dem sie prophetisch in die Ferne sieht.[1] Kein Zweifel, daß Kleist aus dieser Quelle

[1] „Zu Ostern übers Jahr wirst du mich heuern." Schubert erzählt mit besonderer Weitläufigkeit von einer Patientin Heinekens und berichtet u. a.: „Den Tag darauf, als sie wieder im Somnambulismus zum Sprechen kam, bestätigte sie nicht bloß dieses, sondern fügte noch hinzu, daß sie über 18 Wochen wahrscheinlich zum letzten Male in diesem Jahre magnetisch schlafen würde, dann erst wieder im künftigen Jahre am letzten Ostertage" (S. 392). Das Nähere darüber siehe bei Heineken, Ideen und Beobachtungen S. 88 ff., besonders S. 124 und S. 153.

geschöpft hat. Nun fragt es sich aber noch, auf Grund welcher Erfahrungen des praktischen Lebens Schubert die obigen Sätze theoretisch formuliert hat. Darüber läßt er uns nicht im Zweifel. Er verweist selbst auf „ein älteres Buch, worinnen sich manche wahrhafte Begebenheiten der Art finden", Stillings „Theobald oder die Schwärmer", (Leipzig 1784 bis 1785 = Sämtliche Schriften, Band 6, Stuttgart 1837) — und hier stehen wir vor einer neuen Quelle Kleists.

Stillings Roman ist ein Tendenzroman: eine Geschichte, und zwar eine „wahre" Geschichte der Schwärmerei im achtzehnten Jahrhundert mit dem Zwecke, zu zeigen, „daß der Weg zum wahren zeitlichen und ewigen Glück zwischen Unglauben und Schwärmerei mitten durchgehe". Allerdings kommt über dieser Absicht das Poetische schlecht weg. Schon das Bestreben, nichts als die Wahrheit zu sagen, und noch mehr die Menge von Material, die um den einen Helden gruppiert wird, hindern eine dichterische Verarbeitung. Nach seiner Technik könnte man den „Theobald" Stillings als Familienroman bezeichnen. Der Verfasser begnügt sich nicht damit, die Schicksale des Helden von dessen Geburt an zu schildern, sondern er geht bis zur Lebensgeschichte des Großvaters zurück. Hans Theobald ist ein ehrsamer Bauer auf einem Dorfe bei Hochborn, — Theobald Friedeborn ist der Name des Waffenschmiedes von Heilbronn. Aber die Übereinstimmung beschränkt sich nicht nur

auf die Namen. Theobald ist eine durch und durch rechtliche Natur, er gibt dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist, und bekümmert sich weiter um nichts. Die Bibel, aus der er täglich vorliest, ist ihm der Inbegriff aller Weisheit. Mit Vorliebe ergeht er sich in biblischen Redewendungen, wie sein Namensvetter bei Kleist. Als Hochmann auch in jenes stille Tal mit seiner neuen Heilslehre siegreich eindringt, zieht er sich durch seine ablehnende Haltung die Mißbilligung des ganzen Dorfes zu. Seinem Sohne Dietrich, auf den die Nachrichten über Hochmann tiefen Eindruck machen, weiß er nur mit Kopfschütteln zu sagen: „Du hast ja den Schatz des Wortes Gottes im Hause, sagt dir der neue Apostel etwas anderes, so ist er ein Lügner, und sagt er das Nämliche, nun, so brauchst du ihn nicht zu hören, so kannst du's selber lesen." Recht bezeichnend für diesen in engstem Anschauungskreise aufgewachsenen, aber durch und durch biedern Mann aus dem Volke. Aber er läßt den Sohn ziehen, und nun erwächst ihm die einzige Aufregung in seinem sonst eintönigen Leben: er gerät in einen Konflikt, der mit dem von Käthchens Vater einige Ähnlichkeit hat. Der Bauernsohn Dietrich verliebt sich nämlich in ein adeliges Fräulein, das er in jenen pietistischen Sitzungen kennen gelernt hat, und will sie hinter dem Rücken seines Vaters und ihrer Verwandten heiraten. Also dasselbe Motiv der Mißheirat, nur mit Umkehrung der Geschlechter, wie wir

es im Käthchen angedeutet finden. Der Vater nimmt das Ereignis nicht ruhig hin. „Hei! ihr nichtsgutige Weißnasen, wollt klüger und frömmer sein, als der große Gott da droben im hohen Himmel,“ äußert er sich einem Freunde Dietrichs gegenüber, mit derselben Vorliebe für derbe, volkstümliche Ausdrücke, wie sie den Reden des Heilbronner Waffenschmiedes eigen ist. „Da ist nun meinem Dietrich der Kopf verdreht; da dünkt er sich nun viel besser als sein alter Vater; glaubt, er säß' droben, unserm lieben Herrn Gott zu Füßen, und hängt sich an eine adeliche Jungfer.“ „Ich bin alt und grau geworden, und das mit Ehren,“ ruft er aus, so wie Käthchens Vater auf seine „drei und funfzig Jahre“ pocht. „Guck! mein Junge hat sich nun für sein Lebtag verlappert; der Fehler kann nicht mehr geändert werden! das heißt, wenn er sie kriegt, die Fröle“ u. s. w. Aber das Ganze nimmt eine bequeme Wendung zum Guten, das Fräulein verzichtet auf alle Vorrechte ihrer Stellung und wird schlichte Bauersfrau, ihr Bruder ist damit einverstanden, und die beiden Eheleute führen nun nach Rousseauschem Rezepte ein glückliches Dasein. Ihr ältester Sohn ist Samuel Theobald, der Held des Romanes. Er wird frühzeitig einem Pietisten zur Erziehung übergeben, entflieht aus dem Hause des Erziehers in einen einsamen Wald, kommt in eine Köhlerhütte[1]), verliert

[1]) Die Szene: Köhlerhütte im Gebirg (II, 4) scheint mir eher aus der Tradition des Ritterdramas als aus Stillings

aber bald den Geschmack am Einsiedlerleben und kehrt zurück, macht eine abenteuerreiche Jugend durch und bezieht endlich die Universität Altdorf, um Medizin zu studieren. Hier lernt er eines Tages auf einem Spaziergange eine Witwe mit ihrer Nichte, Sannchen Blond, kennen. Samuel Theobald, dem die beiden Damen, besonders die jüngere, sehr gut gefallen, wird mit der Zeit näher mit ihnen bekannt und gelangt zuletzt zum Entschlusse, Sannchen zu heiraten. Seit jenem Spaziergang aber geht mit Sannchen eine merkwürdige Veränderung vor. Sie wird still und in sich gekehrt. Die Ursache hievon weiß sie auf Befragen ihrer Tante nicht anzugeben. Bald darauf hat sie einen visionartigen Traum, in welchem Christus und Satan um ihre Seele streiten. Dieser regt sie so auf, daß sie an einem starken Fieber erkrankt. Theobald wird an ihr Lager gerufen. Demütig empfängt ihn die Kranke: „Ich armer Wurm, ich sündhaftes Geschöpf, bin nicht wert, daß mich ein solcher Mann besucht." Nach acht oder zehn Tagen zeigt sich ihr Zustand in ganz neuem Lichte. Sie gerät in eine Erstarrung des ganzen Körpers, „sie lag auf dem Rücken, und hatte die Hände auf der Brust gefalten", und hat nun ausgesprochene Visionen religiöser Natur, die sich von nun an täglich um dieselbe Stunde wiederholen. Nach einer solchen, die besonders feierlich war, er-

Roman genommen. (Vgl. Brahm, Das deutsche Ritterdrama S. 157.)

klärt sie, Jesus werde sie diese Nacht besuchen und ihr etwas sehr Wichtiges sagen. Theobald und die Tante bleiben auf ihren Wunsch wach. Nach Mitternacht, als die Vision vorüber, erfährt Theobald, daß das Vorausgesagte richtig eingetroffen sei. Da „empfand er eine tiefe Rührung in seiner Seele" und sagt lächelnd: „Madmoiselle, ich weiß es, was Ihnen der Herr Jesus gesagt hat." „Wissen Sie's?" „Ja, ich weiß es, wir sollen uns heiraten, hier ist meine Hand!" Hier ist es also Christus selbst, der ihr den Bräutigam zuführt, wie den Grafen von Strahl ein Cherub in Käthchens Kämmerlein führt, nachdem sie Gott den Abend zuvor gebeten, ihr den Bräutigam im Traume zu zeigen. Bald trennen sich die so seltsam Verlobten, Sannchen kehrt ins Elternhaus zurück und verfällt dort wieder in die alte Schwermut, gegen die kein Mittel helfen will. Endlich gelingt es einem ehrwürdigen Landpfarrer, Sannchen zur Entdeckung ihres Geheimnisses zu bewegen, er übernimmt die Vermittlung zwischen Theobald und Sannchens Eltern und gelangt zu dem Schlusse, „daß sich beide junge Leute heiraten müßten, oder Sannchen würde darüber zu Grunde gehen." Die Hochzeit wird ohne Geräusch vollzogen, und Sannchen ist geheilt [1]).

---

[1]) Aus dem weiteren Verlaufe des Romans wäre nur noch erwähnenswert, daß Samuel Theobald wegen Zauberei und schwarzer Künste angeklagt und sogar beschuldigt wird, mit dem Teufel in Verbindung zu stehen, was Kleist ver-

Ich habe mich bei der Darlegung der Beziehungen zwischen Stillings Roman und Kleists Drama länger aufgehalten, als dies vielleicht unbedingt nötig scheinen könnte, damit man sehe, wie Kleist seiner Quelle gegenüber selbständig verfahren ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er bedeutende Elemente seiner Dichtung aus diesem Romane genommen hat, aber er hat sie in einen ganz anderen Zusammenhang gebracht und in ein ganz anderes Licht gestellt, so daß sie als etwas Neues und Selbständiges erscheinen. Der wichtigste Zug, den das Käthchen von Sannchen neben anderen erhalten haben kann, scheint mir der, daß sie nur in der Nähe des Geliebten sich wohl fühlt, von ihm getrennt aber in einen Zustand von Schwermut verfällt. Theobald, der ohne Zweifel Berührungspunkte mit dem alten Hans Theobald des Romanes hat, übernimmt gleichzeitig die Rolle des Dorfpfarrers, wenn er es wagen will, den Grafen um ein noch so bescheidenes Plätzchen für seine Tochter in dessen Nähe zu bitten, und hinzufügt: „Es ist besser, als daß sie vor Gram vergehe" (III, 15). Die Vision hat Kleist ihres religiösen Charakters entkleidet, wenngleich die Lichtgestalt des Cherubs noch an das Urbild bei Stilling erinnert. Vielleicht ist auch der Cherub, der Käthchen beim Einsturz des brennenden Schlosses beschirmt (III, 14),

---

anlaßt haben konnte, seinen Theobald dieselben Anschuldigungen gegen Wetter erheben zu lassen.

auf Rechnung der religiösen Visionen im „Theobald“ zu setzen. Jedenfalls bildet dieser Roman eine Quelle für die traumhafte Vision Käthchens und hat, wenn er sie nicht direkt veranlaßt hat, so doch zu ihrer realen Ausgestaltung wesentlich beigetragen.

Kehren wir nun wieder zu dieser Szene unter dem Holunderstrauche zurück. Bonafous (S. 248) nennt sie die Hauptszene des Stücks. Von ihr aus verbreitet sich ja auch Klarheit über vieles, was dem Zuhörer und den handelnden Personen bisher dunkel gewesen war. Daß sie zu den Teilen des Dramas gehört, an die Kleist zuerst gedacht, sucht Brahm (S. 264) nachzuweisen. Nach ihm hätten dem Dichter, der vor allem auf die Charakteristik ausging, und dem daher von Anfang an die Hauptfiguren deutlicher vor Augen standen, als das Gefüge der Handlung, zuerst „die hell beleuchteten Gipfel der Dichtung“ vorgeschwebt, nämlich die Feuerprobe, der duftende Holunderbusch und das Gepränge des Hochzeitszuges mit Käthchens Erhöhung, Kunigundens Demütigung. Für die erste dieser Szenen, die nichts als eine Weiterführung jener Wasserprobe ist, und für die letzte, die durch das Hereinziehen von Motiven des Ritterdramas und des deutschen Märchens dramatisch gehoben wird, läßt sich die angeführte Ballade vom Grafen Walter sofort heranziehen, für die Traumszene versagt sie gänzlich. Aber ich glaube auch nicht, daß die Ausführungen Schuberts und der Stillingsche Theobald die Traumszene un-

mittelbar hervorgerufen haben, obwohl sie ja Hilfen dafür dem Dichter boten.

Mir scheint vielmehr, daß Kleist für seine wichtigste Szene bereits ein Modell gehabt hat, als er noch nicht daran dachte, den Somnambulismus in sein Stück einzuführen, ein Modell vielleicht, das geeignet war, ihn erst auf diese Idee zu bringen. Das würde der Arbeitsweise Kleists vollkommen entsprechen. Kleist liebte das Seltsame, Außergewöhnliche. Mit Recht weist Bonafous (S. 412) darauf hin, daß die Frage: „Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?“ bei Kleist in den verschiedensten Gestalten wiederkehrt. Diese Vorliebe für das Seltsame leitete ihn auch bei der Wahl seiner Stoffe. Entweder griff er einen von Haus aus merkwürdigen Stoff auf, oder er suchte einen einfachen zu einem merkwürdigen Problem umzugestalten. Den letzteren Vorgang haben wir gegenüber der Ballade vom Grafen Walter bereits beobachten können. Ähnlich hat er beispielsweise in der „Marquise von O . . .“ (wenn wir mit Brahm und Bonafous Montaignes Erzählung als die Quelle annehmen wollen) einen ganz rohen Stoff in ein Gebiet hinübergeleitet, von dem, wie Otto Ludwigs Novelle „Maria“ zeigt, zum Somnambulismus nur ein Schritt war. Das alles wird uns berechtigen, auch für die Traumszene eine Quelle anzunehmen, zu welcher der Somnambulismus als etwas Sekundäres hinzugekommen ist. Eine solche glaube ich nun in einer englischen Ballade (Ramsays

Tea-table miscellany 2,25) gefunden zu haben. In England scheint diese sehr beliebt gewesen zu sein (vgl. Herder, Von deutscher Art und Kunst, Suphans Ausgabe 5, 163); daß sie es auch in Deutschland war, beweisen die Übersetzungen von Herder (Heinrich und Kathrine, a. a. O. 25, 166) und Eschenburg (Lord Heinrich und Käthchen, Leipziger Musenalmanach 1776, S. 115, abgedruckt Ursinus, Balladen, Berlin 1777). Da beide dem Inhalte nach vollkommen übereinstimmen, lasse ich wegen des darin vorkommenden Namens „Käthchen“ lieber die Eschenburgs folgen:

Lord Heinrich und Käthchen

Eine Romanze nach dem Englischen

In England war vor langer Zeit
Lord Heinrich wohl bekannt,
Kein Ritter, ihm an Ruhme gleich,
War durch das ganze Land.
Für Ehre nur, durch Mut erkämpft,
Entbrannten seine Triebe,
Und keines Mädchens Reiz bewog
Sein kaltes Herz zur Liebe.

Ein schön'res Kind, als Käthchen, ward
Im Dorfe nie gesehn;
Der Morgen ist so heiter nicht,
Die Rose nicht so schön.
Ihr Stand war niedrig; doch vermocht'
Sie jeden zu entzücken;
Kein Jüngling, der sie sah, entging
Der Macht in ihren Blicken.

Doch matt wird bald des Auges Glanz,
Die Wange welk und bleich,

Und all ihr Liebreiz stirbt dahin,
Nicht mehr sich selber gleich;
Kein Mittel hilft, und niemand weiß
Den Ursprung ihrer Plage;
Mit Seufzern, Tränen, kurzem Schlaf
Verlebt sie Nächt' und Tage.

Einmal im Traume schrie sie laut:
Ach Heinrich! ich vergeh'!
Verlass'nes Mädchen! — — O! daß ich
Nie meine Qual gesteh'!
Das ist der armen Mädchen Pflicht,
Die Wahrheit zu verstecken,
Eh' will ich sterben tausendfach,
Als meine Lieb' entdecken.

Und eine Freundin hört' ihr zu,
Und lief zu Heinrichs Haus;
Nun, Mylord, sprach sie, haben wir,
Was Käthchen quält, heraus.
Noch keiner wußte, was so sehr
Das arme Kind betrübe;
Sie sagt's im Traum, und liegt nun da,
Und stirbt — für Sie — aus Liebe!

Und in des edeln Heinrichs Herz
Drang Lieb' und Mitleid ein.
Unglücklich Mädchen! rief er aus;
Doch ist die Schuld nicht mein.
Zu blödes Kind! o! wenn ich je
Dein Herz erraten hätte! — —
Ich rette dich — — Und, wie ein Pfeil,
Flog er zu ihrem Bette.

Wach auf! so rief er, liebevoll,
Wach auf! Dir ruft dein Freund.
Hätt' ich dein liebend Herz gekannt,
Du hättest nie geweint!

Dein Heinrich ruft dir; komm, laß sich
Dein Reiz aufs neu beleben!
Ich schütze vor Verzweifelung
In meinem Arm dein Leben.

Sie hob, durch seine Stimm' erweckt,
Ihr sinkend Haupt, blickt' auf
Zum längst geliebten Jüngling hin,
Und fuhr vom Lager auf,
Und rief, indem sie seinen Hals
Mit brünst'gem Arm umfaßte:
„Du willst mich lieben? — willst du das,
Mein Heinrich?“ — und erblaßte.

Hier wie bei Kleist ein stolzer Adeliger, hier wie dort ein Mädchen niederen Standes, das diesen liebt, aber scheinbar ohne Erwiderung. „Ein schön'res Kind, als Käthchen, ward im Dorfe nie gesehn,“ heißt es in der Ballade; und ähnlich sagt bei Kleist Theobald von seiner Tochter: „Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken.“ Daß sie jeden zu entzücken vermochte, wird vom Käthchen der Ballade ausgesagt, und bei Kleist heißt es: „Vettern und Basen, mit welchen die Verwandtschaft seit drei Menschengeschlechtern vergessen worden war, nannten sie auf Kindtaufen und Hochzeiten ihr liebes Mühmchen, ihr liebes Bäschen; der ganze Markt, auf dem wir wohnten, erschien an ihrem Namenstage und bedrängte sich und wetteiferte, sie zu beschenken; wer sie nur einmal gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein.“

„Kein Jüngling, der sie sah, entging der Macht in ihren Blicken," hören wir in dem Gedichte weiter, und Theobald erzählt, daß nun schon „fünf Söhne wackerer Bürger, bis in den Tod von ihrem Werte gerührt," um die Fünfzehnjährige angehalten, und daß die Ritter, die durch die Stadt zogen, „weinten, daß sie kein Fräulein war". Doch bald trübt sich der Glanz ihres Auges, und sie welkt dahin. „Kein Mittel hilft, und niemand weiß den Ursprung ihrer Plage", wird hinzugefügt, und ebenso berichtet Theobald: „Kein Mensch vermag das Geheimnis, das in ihr waltet, ihr zu entlocken." Und nun verrät das Käthchen der Ballade sein Geheimnis unfreiwillig im Traume, sowie wir bei Kleist die Lösung des Rätsels erst aus dem Munde des schlafenden Käthchens vernehmen. Da wird denn auch das kalte Herz Lord Heinrichs von Liebe gerührt und er eilt an das Lager der Schlafenden, wie wir auch beim Grafen von Strahl eine völlige und bleibende Umstimmung erst von der Traumszene an feststellen können. Hier hatte Kleist etwas, was von dem Hergebrachten abwich. Ein Weib, das dem Manne seine Liebe gesteht, und noch dazu, ohne es zu wollen, gesteht, das war in der Tat etwas Neues, „ein seltsamer Vorfall". Wenn Kleist nicht schon früher, dem Geiste seiner Zeit folgend, auf den Gedanken verfallen war, Käthchen zur Somnambule zu machen, so lag es jetzt sehr nahe, der Liebe Käthchens einen Zug des Unfreiwilligen, Geheimnisvollen zu ver-

leihen. Dann hätte sich also erst von dieser Traum-szene aus das somnambulistische Element über das ganze Stück verbreitet. Daß es nicht von allem Anfang an beabsichtigt war, scheint mir aus dieser Szene selbst deutlich hervorzugehen. Käthchen schläft bereits, als der Graf auftritt. Wollen wir nun ihren Schlaf als einen hypnotischen betrachten — (und das müssen wir nach dem früher Gesagten) — so steht diese Tatsache mit den Erfahrungen auch der damaligen Wissenschaft in direktem Widerspruch. Man könnte einwenden, daß es nach allen Gesetzen des Schönen unmöglich sei, den Grafen auf der Bühne die Manipulationen eines Hypnotiseurs ausführen zu lassen. Gewiß; aber das wäre auch gar nicht nötig gewesen. Wir sahen schon in der Femgerichts-szene Käthchen unter dem Einflusse einer hypnotischen Suggestion, ohne daß von einer magnetischen Einschläferung irgendwo die Rede wäre. Aber hier liegen die Dinge ganz anders. Käthchen erscheint in der Versammlung und fällt, da sie den Grafen erblickt, aufs Knie. Man kannte schon zu Kleists Zeiten jene Hypnose, welche durch bloßen persönlichen Einfluß, ohne jede Berührung ausgeübt wird[1]), und mit einer solchen hätten wir es dann in der Femgerichtsszene zu tun. In der Traumszene kann natürlich auch davon nicht die Rede sein. Daß Kleist

[1]) Gmelin, Materialien für die Anthropologie 1, 204: „Nur allein dadurch, daß ich vor ihr stund, setzte ich sie in Krise.“ Vgl. auch ebenda 1, 224, Funck S. 21 ff.

aus Mangel an wissenschaftlicher Kenntnis des Problems sich diesen Widerspruch habe zu Schulden kommen lassen, dürfen wir nach dem oben Ausgeführten nicht annehmen. So bleibt uns nur die Erklärung übrig, daß in dem Dichter das Bild jenes Traumes in der Ballade so stark vorgeherrscht habe, daß er den durch das spätere Hereinziehen des Somnambulismus sich ergebenden Widerspruch entweder nicht merkte, oder (und das mit Recht) für poetisch erlaubt hielt. Auch die Mitteilung Gottschalks: „einmal, daß sie einen Schlaf hat wie ein Murmeltier; zweitens, daß sie wie ein Jagdhund immer träumt, und drittens, daß sie im Schlaf spricht,“ scheint mir aus der Erinnerung an jene Ballade hervorgegangen zu sein. Wir hätten also, wenn meine Ausführungen richtig sind, in der Ballade „Lord Heinrich und Käthchen“ das Mittelglied zwischen der Ballade vom Grafen Walter einerseits und Schubert und Stilling anderseits zu erblicken, und zwar wahrscheinlich diejenige Quelle, welche Kleist zur Einführung des Somnambulismus in seine Dichtung direkt anregte [1]).

[1]) Allerdings könnte man sich auch eine umgekehrte Ordnung der Einwirkungen, nämlich: Eschenburg, Schubert, Stilling, Bürger denken, so daß Kleist zuerst die Traumszene somnambulistisch umkleidete und dann bei Bürger passendes Material für die übrige Handlung fand. In welcher Reihenfolge Kleist mit seinen Quellen bekannt und von ihnen angeregt wurde, wird eine offene Frage bleiben müssen.

Nun bleibt noch ein Punkt jener Traumszene zu erörtern. Der Graf erinnert sich nämlich, in derselben Silvesternacht den gleichen Traum gehabt zu haben, der auch in den kleinsten Einzelheiten mit dem Käthchens übereinstimmt. Schon viel früher (II, 9) hören wir die alte Haushälterin Brigitte davon erzählen. Der Graf war nach einer „seltsamen Schwermut, von welcher kein Mensch die Ursache ergründen konnte", an einem schweren Nervenfieber erkrankt. Er wolle gern sterben, so phantasiert er, denn das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben, sei nicht vorhanden. Da erscheint ihm ein Engel und verspricht ihm, in der Silvesternacht ihn zu dem Mädchen zu führen. Und in dem Augenblicke, da das Jahr wechselt, starrt er, als ob er eine Erscheinung hätte, ins Zimmer, „streckt alle Glieder von sich, und liegt wie tot". „Wir horchten an seiner Brust," erzählt die Alte, „es war so still darin, wie in einer leeren Kammer. Eine Feder ward ihm vorgehalten, seinen Atem zu prüfen: sie rührte sich nicht. Der Arzt meinte in der Tat, sein Geist habe ihn verlassen; rief ihm ängstlich seinen Namen ins Ohr; reizt' ihn, um ihn zu erwecken, mit Gerüchen; reizt' ihn mit Stiften und Nadeln, riß ihm ein Haar aus, daß sich das Blut zeigte; vergebens: er bewegte kein Glied und lag wie tot." Später aber erwacht er wieder, und auf die Frage seiner Mutter, wo er gewesen, versetzt er mit freudiger Stimme: „Bei ihr, die mich liebt! bei der Braut, die mir der Himmel

bestimmt hat! geh, Mutter, geh, und laß nun in allen Kirchen für mich beten; denn nun wünsch' ich zu leben." Und von Stund an erholt er sich, und „ehe der Mond sich erneut, ist er so gesund wie zuvor". Diese Erzählung der alten Brigitte fehlt in der ersten Bearbeitung im „Phöbus" gänzlich. An einen Doppeltraum wird zwar Kleist auch damals schon gedacht haben [1]), aber jedenfalls hätten wir auch von diesem erst in der Traumszene etwas erfahren, gewiß zum Vorteile des Ganzen. Dabei bleibt noch der unerklärliche Widerspruch, daß derselbe Traum, von dem die ganze Strahlburg sich erzählt, und der auf Käthchen eine so tiefgehende Wirkung ausübt, bei Wetter ganz in Vergessenheit geraten ist.

Du Prel erklärt die Erscheinung des Doppeltraumes so, daß Käthchen jenen Traum, worin sie fernsehend den künftigen Bräutigam erblickt, „in unbewußter Fernwirkung auf den Grafen übertragen hat". Mir scheint das Gegenteil davon richtig. Nicht Käthchen erscheint ja dem Grafen, sondern umgekehrt. Sagt er doch selbst:

> Nun steht mir bei, ihr Götter! ich bin doppelt!
> Ein Geist bin ich und wandele zur Nacht! — —

---

[1]) Hier hatte Kleist ein literarisches Vorbild in Wielands Oberon. Rezia erscheint dem träumenden Hüon (Oberon III. 58 ff.), Hüon der träumenden Rezia an der Seite Oberons, wie bei Kleist der Cherub den Grafen einführt. Beide verlieben sich sofort ineinander, ohne sich bis dahin zu kennen.

Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's:
Im Schloß zu Strahl, todkrank am Nervenfieber,
Lag ich danieder und hinweggeführt
Von einem Cherubim besuchte sie
Mein Geist in ihrer Klause zu Heilbronn!

Hier wird noch dazu ausdrücklich behauptet, daß wir es nicht mit einem Traume, sondern mit einer wirklichen Erscheinung zu tun haben. — Trotzdem erst vor kurzem Kants „Träume eines Geistersehers" wie ein reinigendes Gewitter in den Nebeldunst des Köhlerglaubens gefahren waren, gab es damals, auch in wissenschaftlichen Kreisen, noch Leute, welche allen Ernstes daran glaubten, daß die Seele (oder um mit Kleist zu sprechen: der Geist) unter gewissen Bedingungen sich vom Körper loslösen und anderen leibhaftig und sichtbar erscheinen könne. Gerade hier zeigte sich deutlich, wie gefährlich halbe wissenschaftliche Erkenntnis ist, als der Mystizismus und Charlatanismus die neuen Lehren der Naturwissenschaft für ihre Zwecke ausbeuteten. So hat u. a. Stilling, gestützt auf die Theorien des tierischen Magnetismus und anderer mit diesem verwandter Erscheinungen, tatsächlich eine ganz abenteuerliche „Theorie der Geisterkunde" (1809) aufgebaut. Hier werden wir auch die Erscheinung Wetters anzuknüpfen haben.

Sehen wir aber zunächst, wie Schubert, den wir als Gewährsmann Kleists schon einmal kennen lernten, sich über derartige Fälle äußert: „Der Magnetis-

mus, welcher nicht selten ein Erstarren der Glieder wie im Tode, und andere, hiemit verwandte Symptome zur ersten Wirkung hat, ist auch hierin das im kleinen, was der Tod im großen und auf eine vollkommene Weise ist. Auch Ohnmachten und der noch tiefer mit dem Tod verwandte Scheintod ohne Bewußtsein zeigen sich öfters, so wie sie zuweilen von einem gleichen, oder vielmehr noch viel höheren Wonnegefühl begleitet sind als der Somnambulismus, nicht minder heilsam als der magnetische Schlaf, und die aus ihm Erwachenden sind meist von der vorhergegangenen Krankheit, die sie in diesen Zustand versetzt, vollkommen befreit, ja auf eine unbegreifliche Weise gestärkt" (a. a. O. S. 300).

Es ist das Krankheitsbild Wetters, das wir hier in großen Zügen vor uns haben. Der Graf ist nicht in normalem Zustande, sondern er liegt „todkrank am Nervenfieber", und erst in diesem Zustande der Störung des Nervensystems verfällt er in den von Schubert geschilderten Scheintod, dessen unbegreifliche heilkräftige Wirkung auch nicht ausbleibt. Wir haben also den Rahmen hier vorgezeichnet, nur über den realen Inhalt jenes „Wonnegefühls" läßt uns Schubert im Dunkeln. Hier kann Stilling aushelfen. In seinem oben genannten Werke (§ 100) bespricht er mit großer Ausführlichkeit den Fall, daß sich „ein Mensch bei lebendigem Leibe an einem entfernten Ort zeigen kann". Stilling sind Beispiele bekannt, „daß Kranke eine unbeschreibliche

Sehnsucht bekamen, einen gewissen Freund oder Freundin zu sehen; bald darauf gerieten sie in Ohnmacht, und während der Zeit erschienen sie dem entfernten Gegenstand ihrer Sehnsucht". Ein Beispiel dafür wird auch angeführt, welches aber zu unserem Falle keine nähere Beziehung hat, als daß der Betreffende, während er einem weit entfernten Bekannten erscheint, „wie ein Toter" auf seinem Kanapee liegt. Also dieselbe Ursache und Wirkung wie bei Kleist. Auch Graf Wetter wird von einer „unbeschreiblichen Sehnsucht" erfaßt, auch bei ihm zeigt sich eine Art räumlicher Doppelheit seiner Natur, sein „Geist" erscheint in Käthchens Kammer, während er gleichzeitig scheintot auf seinem Schlosse zu Strahl liegt. Hatte Schubert das Motiv des Scheintodes und der durch ihn bewirkten Heilung hergegeben, so konnte Kleist bei Stilling oder in ähnlichen Schriften die mit dem Scheintode verbundene gleichzeitige Erscheinung an einem anderen Orte entnehmen.

Zuletzt erübrigt uns noch, auf einen Faktor hinzuweisen, der neben der besprochenen Vorliebe für das Seltsame dem Dichter die Verwendung des Somnambulismus nahe legte, — seine Auffassung von der Stellung der Frau. Diese ist ihm dem Manne gegenüber ein Wesen untergeordneter Gattung. Ihre einzige Bestimmung ist die: „Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen" (Biedermann S. 85), ihre ganze Aufklärung: „vernünftig über die Bestimmungen ihres

irdischen Lebens nachdenken zu können" (a. a. O. S. 79). Vollends in der Liebe ist Kleist ein egoistischer Tyrann. „Vertraue Dich mir ganz an!" schreibt er an seine Braut Wilhelmine von Zenge (S. 26). „Setze Dein ganzes Glück auf meine Redlichkeit! Denke, Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen mit allen Deinen Hoffnungen, Wünschen und Aussichten. Du bist schwach, mit Stürmen und Wellen kannst Du nicht kämpfen, darum vertraue Dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Fahrt entworfen hat, der die Gestirne des Himmels zu seinen Führern zu wählen, und das Steuer des Schiffes mit starkem Arm, mit stärkerem gewiß, als Du glaubst, zu lenken weiß!" Aber Kleist will nicht nur der Steuermann sein, der die äußeren Schicksale der Geliebten lenkt, er will sie auch ganz und gar nach seinem Sinne erziehen. „Wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden" (S. 57).

Daß Kleists Anschauungen auch in seinen Dichtungen hervortreten, ist selbstverständlich. Schon in den Schroffensteinern stellt Ottokar-Kleist an seine Geliebte die Forderung:

Willst du's? — — — Mit mir leben?
Fest an mir halten? Dem Gespenst des Mißtrauns
Das wieder vor mir treten könnte, kühn
Entgegenschreiten? Unabänderlich,
Und wäre der Verdacht auch noch so groß,

Dem Vater nicht, der Mutter nicht so traun,
Als mir?

Alkmene, das Muster weiblicher Treue, „vor deren Seele nur stets des Ein und Einz'gen Züge steh'n", nennt Brahm eine „Vorstudie zum Käthchen" (S. 150). Nur in der Penthesilea hat der Dichter andere Wege betreten, — dafür will er nun im Käthchen „die Kehrseite der Penthesilea, ihren anderen Pol" schildern, „ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung, als jene durch Handeln". Ist Penthesilea dem Untergange geweiht, weil sie die dem Weibe zugemessenen Schranken übertreten hat, so wird das Käthchen von Heilbronn für seine willenlose Hingebung, für seine opferfreudige, unwandelbare Treue belohnt mit einer plötzlichen Wendung seines Schicksals, wie etwa die Griseldis des Volksbuches, oder das Schneewittchen des deutschen Märchens [1]), das an seiner Stiefmutter eine ebenso böse Feindin hat, wie Käthchen an Kunigunde. In der Ballade vom Grafen Walter hatte Kleist ein solches Wesen kennen gelernt, dessen Treue aus allen, auch den schwersten Prüfungen rein hervorgeht, wie lauteres Gold. Aber das ge-

[1]) Die Volksbücher konnten Kleist damals durch die 1807 erschienene begeisterte Schrift von Görres, „Die teutschen Volksbücher", nahegelegt worden sein. Für das Märchenhafte verweist S. Rahmer (Das Kleist-Problem. Berlin 1903) auf ein Flugblatt, das Kleist auf einem Jahrmarkt gekauft hatte, und dessen Böttiger in der Dresdner Abendzeitung vom 15. Dezember 1819 erwähnt.

nügte einem Dichter wie Kleist nicht. Eine außergewöhnliche Neigung sollte auch außergewöhnlich motiviert werden. Da erschloß sich ihm nun im Somnambulismus jene rätselhafte Macht, die im stande ist, den Menschen seines Willens zu entäußern und ihn dem Willen eines anderen vollkommen gefügig zu machen. Hier hatte er, was er brauchte, und mit der Kühnheit des poetischen Psychologen griff er zu. Aus der rauhen Wirklichkeit, wo seine Ansichten so viel Widerspruch begegneten, zog er sich zurück in jene noch unerforschten Regionen, in denen seine Träume Wahrheit zu werden versprachen, aus der Gegenwart floh er in jene damals so gepriesenen Zeiten, da man noch mit Kinderaugen in die Welt schaute und in naiver Empfänglichkeit allerorten das Walten übernatürlicher Mächte erblickte. Beidemal folgte er der Strömung der Zeit, wie wir uns ja überzeugen konnten, daß das Stück aus der Zeit und den Anschauungen des Dichters hervorgegangen ist. Aber Kleist gehörte nicht zu jenen kleinen Geistern, die ohne Rest in ihrer Zeit aufgehn. Wenn wir sein Käthchen mit den Vorbildern vergleichen, so merken wir, wie viel aus dem eigenen Innern des Dichters hinzugekommen ist, um diese trotz der verschiedenen Vorbilder so einheitliche Gestalt ins Leben zu rufen.

Wir erinnern uns an Prometheus, den edelsten und unglücklichsten aller Himmelsstürmer, wenn wir Kleist dem Größten unseres Volkes den Lorbeer

streitig machen sehen. Und wie jener trotzige Titane kühn Menschen formte nach seinem Bilde, so hat Kleist der deutschen Bühne in seinem Käthchen eine ganz eigenartige Gestalt geschaffen, — nach seinen schönsten Träumen.

Der Prinz von Homburg



In der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1800 befand sich unter anderen ein aufsehenerregendes Bild des Braunschweiger Malers Kretschmar, „Der Große Kurfürst und der Prinz von Homburg" betitelt. Dieses Bild ist heute verschollen, obgleich es der König angekauft hat. Wir besitzen nur eine Beschreibung des Gemäldes im Katalog der königlichen Akademie vom Jahre 1800, die sich ziemlich eng an die bekannte Legende in den Memoiren Friedrichs des Zweiten anschließt und der wir folgendes entnehmen: „Die Verwüstungen der Schweden in der Mark riefen den Großen Kurfürsten vom Rheine, wo er gegen die Franzosen focht, schnell seinen Erbstaaten zu Hilfe. Unerwartet plötzlich erschien er, eroberte Rathenau und lieferte die entscheidende Schlacht bei Fehrbellin (19. Jänner 1673), in welcher sein ganzes Heer aus Reitern bestand, deren Avantgarde der feurige, unternehmende Prinz von Hessen-Homburg führte. Ohnerachtet des strengsten Befehles, sich in nichts Entscheidendes einzulassen, hatte ihn sein Feuer hingerissen. Friedrich Wilhelm rettete den Sieg und das Vaterland. Nach der Schlacht waren die Feldherren um den Kurfürsten versammelt, schüchtern stand der Prinz von ferne.

Der Kurfürst rief ihn zu sich und sagte: ‚Wenn ich nach der Strenge der Kriegsgesetze mit Ihnen verfahren wollte, so hätten Sie das Leben verwirkt; allein Gott behüte mich, daß ich einen so schönen Tag mit dem Blute eines Prinzen beflecken wollte, der eines der vornehmsten Werkzeuge meines Sieges geworden ist.‘" (Vgl. Duschinsky, Über die Quellen von Kleists Prinzen von Homburg. Zeitschrift f. d. österr. Gymnasien, 52. Jahrg., S. 209.)

Kleist weilte zu Ende dieses Jahres in Berlin. Wir wissen nicht, ob er dieses Bild gesehen hat. Aber wir werden wohl annehmen dürfen, daß er, der damals die Berliner Theater und Panoramen fleißig besuchte, und der uns bei anderen Gelegenheiten als eifriger Galeriebesucher bekannt ist, auch an der Kunstausstellung nicht achtlos vorübergegangen sein wird. Und da mußte ihn gerade dieses Bild zu sinnender Betrachtung fesseln.

Kleist hatte durch seine Würzburger Reise eine ungeheure Bereicherung seines Innenlebens erfahren. Kräfte, die bisher regungslos geschlummert hatten, wurden in ihm frei, und er arbeitete förmlich systematisch darauf hin, sie zu hegen und alles, was ihm in den Weg kam, mit Beziehung auf sein Leben und seinen Lebenszweck zu betrachten, wie er ja auch an seine Braut die Forderung stellte, aus jedem noch so geringfügigen Ereignis ihres alltäglichen Lebens „moralische Revenüen" zu ziehen. Er stand damals an einem wichtigen Wendepunkte seines Lebens.

Sollte er doch eine Stellung finden, die ihn und seine zukünftige Familie ernährte. Vor zwei Jahren hatte er den Beruf, der ihm durch die Tradition seiner Familie zugewiesen war, als ein unerträgliches Joch abgeschüttelt. Aber was sich ihm an seiner Stelle bot, vermochte ihn nicht zu befriedigen. Alles gärte in ihm. Pläne und Gegenpläne wirbelten ihm durch den Kopf, aber keiner hatte die Kraft, sich an der Oberfläche zu halten. Er schloß sich nach berühmtem Muster tagelang in sein Zimmer ein, doch als er es verließ, war er mit sich ebensowenig im reinen als vorher. Klar war ihm nur, daß er „seltene Fähigkeiten" besaß, aber er wußte noch nicht, wohin sie ihn führen würden. Klar war ihm ferner, daß weder der Dienst, den er vor kurzem erst provisorisch angetreten hatte, noch irgend ein anderer Beruf, den er hätte ergreifen können, für ihn paßte. Aus dieser Stimmung heraus schreibt er seiner Schwester das stolze Wort: „Wenn der König meiner nicht bedarf, so bedarf ich seiner noch weit weniger. Denn mir möchte es nicht schwer werden, einen andern König zu finden, ihm aber, sich andere Untertanen aufzusuchen." Wie weit ist dieses köstliche Selbstbewußtsein entfernt von der entsagungsvollen Disziplin des Soldatenberufs! Aber gerade jetzt warf diese dunkle Zeit des Kasernen- und Kriegerlebens zum ersten Male ihre Schatten auf den Weg, den der junge Kleist zu beschreiten im Begriffe war. Mitten unter den spitzfindigen Theoremen, mit denen

er seinen Entschluß, kein Amt zu nehmen, Braut und Schwester begreiflich zu machen sucht, finden wir ein Wörtlein, das uns eine greifbare Empfindung, hervorgerufen durch die Berührung mit der Wirklichkeit, verrät. Kleist findet das preußische Kommerzsystem, dem er nun als Volontär angehört, „sehr militärisch", und zweifelt daher, daß es an ihm einen eifrigen Unterstützer finden werde. Das ist also — und für uns ist dies hier von besonderer Wichtigkeit — mit ein Hauptgrund, der Kleist nicht zugreifen läßt, wo sich ihm eine sonst nicht zu verachtende Stellung bietet. „Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eigenen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz und gar entwöhnt," schreibt er der Schwester etwa ein Vierteljahr später. „Ich hatte zum ersten Male in zwei Jahren wieder einen Oberen vor mir, und ... ich erinnerte mich mit Freuden, daß ich noch frei war." Er fühlte also, daß er auf dem Wege war, sich unter denselben äußeren Zwang zu stellen, von dem er sich nach langen Seelenkämpfen unlängst erst befreit hatte.

In solch reflektierender Gemütsverfassung mochte der Verächter aller Disziplin, die für ihn nichts anderes als die Aufhebung der Souveränität des Ichs bedeutete, vor dem Bilde Kretschmars gestanden haben. Es braucht nicht erst betont zu werden, daß sich seine ganze Sympathie der Gestalt des Prinzen zuwandte. Stand da nicht ein leibhaftiges Stück

eigener Vergangenheit vor ihm, jener Vergangenheit, die er gerade jetzt oft und oft in seiner Erinnerung aufs neue durchlebte? Was hatte dieser sieggekrönte Prinz verbrochen? Er war der „Ordre des Herzens" gefolgt. Wie gut vermochte Kleist, der „ungedämpfte Feuergeist", wie ihn sein ehemaliger Lehrer Martini nannte, eine solche Handlung zu begreifen, er, der, als ihn am Rhein die französischen Kugeln umschwirrten, oft vielleicht allen Befehlen zum Trotz, gern fröhlich dreingeschlagen hätte, — wäre nur sein Wirkungskreis ein größerer gewesen. Und nun war dem Prinzen sein Herz sein Schicksal geworden. Wie oft läßt Kleist eben diese Klage in seinen Briefen und Dichtungen ertönen! Oder was könnte noch der Grund zu dieser Nichtachtung des kurfürstlichen Befehles gewesen sein? forscht der junge Grübler weiter, der gerade in diesen Tagen an sich „eine traurige Klarheit" entdeckt hat, die ihm „zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund" nennt. Vielleicht hatte der Prinz den Befehl überhört. Eigene Erlebnisse ziehen an seinem Geiste vorbei. Kannte er sie doch nur zu wohl, jene unselige Zerstreutheit, die sich mit der eisernen Strenge des Dienstes nicht vereinen läßt, und die ihm während seiner Militärzeit gewiß manchen unangenehmen Augenblick bereitet hatte. Und nun der Große Kurfürst! War er nicht geradezu die Verkörperung jenes Prinzips, das ihn aus dem Soldatenstande getrieben, des ewigen Kon-

fliktes zwischen Offizier und Mensch? Wie drückend hatte er es (nach seinem eigenen Bekenntnis) empfunden, wenn er strafen mußte, wo er gern verziehen hätte, oder wenn er verzieh, wo er hätte strafen sollen. Er konnte am besten ermessen, wie nahe der Prinz dem Abgrunde stand, — um eines Fehlers willen, der in seinen Augen kein Fehler war. Und wenn es ihn trieb, in der Miene des Prinzen, in dem er ein gutes Stück seiner selbst sah, dessen Gedanken zu lesen, dann mußte er sich sagen, daß auch der Prinz nicht anders gedacht haben konnte als er selbst. Wie nun aber, wenn der Herrscher gestraft hätte, wo er verzeihen sollte, wenn er das Todesurteil wirklich ausgesprochen hätte, das laut den Kriegsgesetzen auf diesen Fall gesetzt ist? Würde sich da das „Ungleichartige" des Soldatenstandes — wie Kleist es nennt — nicht am krassesten offenbaren? Und selbst wenn er schließlich verziehe — war er ja doch kein Brutus —, wie viel Qualen, wie viel Seelenpein mußte der Prinz von Homburg dank diesem dem Soldatenberuf innerlich anhaftenden Gegensatze leiden dafür, daß er durch seine impulsive Natur dem Fürsten zum Siege verholfen.

Vielleicht waren diese letzten Gedanken durch Kleists Hirn gezuckt. Das wäre bei ihm nichts Befremdendes. Kennen wir doch aus der Entstehungsgeschichte des „Zerbrochenen Kruges" den Fall, daß aus der bloßen Betrachtung eines Bildes eine seiner schönsten Dichtungen herausreifte. Und wie er dort

mit genialer Intuition, über die malerische Darstellung hinausgehend, den Punkt erfaßte, der den einzig wirksamen dramatischen Konflikt bietet, so mochte er auch hier, gestützt auf eigene trübe Erfahrungen, im Geiste etwas hinzutun, woran der gewöhnliche Betrachter nicht im entferntesten dachte. Doch mag dem so sein oder nicht, es verschlägt nicht viel. Denn nicht mit dichterischen Absichten, wie beim Zerbrochenen Krug, hatte Kleist das Bild betrachtet. Und es war noch ein langer Weg, reich an äußeren und inneren Erlebnissen, der von diesem Keim bis zur seelisch aufs feinste zergliederten Gestalt in Kleists Drama, und von dem Stürmer und Dränger Kleist von damals zu dem Propheten und Herold militärischer Disziplin führte.

* * *

Schon im Frühjahr 1801 verließ Kleist die preußische Hauptstadt und begab sich in Begleitung seiner Schwester Ulrike nach Paris. Während dieser Reise ereignete sich etwas, was für die spätere Konzeption des „Prinzen von Homburg" von Bedeutung werden konnte, jener Sturm auf dem Rheine, der die Reisenden in Lebensgefahr brachte, und von dem wir an anderer Stelle schon gehört haben. Noch im sicheren Hafen von Paris steht dieses Begebnis mit der Lebhaftigkeit des eben erst Erlebten vor Kleists Augen und weckt in ihm eine Flut von Reflexionen. „Ach, es ist nichts ekelhafter als die

Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. Und doch — o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! — Dieses rätselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigentum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts wert ist, wenn sie uns etwas wert ist, ein Ding wie ein Widerspruch, flach und tief, öde und reich, würdig und verächtlich, vieldeutig und unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen möchte wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen, es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann als das Dasein, und indessen mancher das traurige Geschenk seines Lebens beweint, muß er es durch Essen und Trinken ernähren und die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet noch erwärmt" (Biedermann S. 202 f.).

In solch finsteren Betrachtungen ergeht sich der Dichter, der später in der Gestalt des Prinzen von Homburg diesen Konflikt zwischen dem Naturgesetz,

das uns zwingt, das Leben zu lieben, und dem ethischen Gesetz, das dem Leben erst Wert verleiht, wenn wir bereit sind, es großen Zwecken freudig zu opfern, dramatisch verkörpert hat. Wir haben früher gesehen, daß dieses Reiseerlebnis auf den „Robert Guiskard" nicht ohne Einfluß gewesen sein dürfte, und wir können seine Spur auch in späteren Dichtungen Kleists verfolgen. Liebte doch Kleist, dessen Leben selbst eine Kette jäh wechselnder Stimmungen war, plötzliche Stimmungswechsel auch in seinen Dichtungen, und konnte es einen wirksameren geben, als den vom sicheren Tode zu neuem Leben? Ihn hat er wohl schon in Königsberg in dem markigen Eingang der Novelle „Jeronimo und Josephe" (später „Das Erdbeben in Chili" betitelt) verwertet. Jeronimo beschließt dort, sich im Gefängnis zu erhenken. Schon befestigt er den Strick an einen Pfeiler, als plötzlich alles um ihn krachend einstürzt, und er hält sich krampfhaft an eben jenen Pfeiler, an dem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen, wie Kleist damals auf dem Rheinschiff einen Halt suchend sich an einen Balken klammert. So wird wohl auch das verwandte Homburgproblem auf dieses persönliche Erlebnis zurückzuführen sein, doch erst später. Vorläufig hält den Dichter der Guiskard in seinem Bann und treibt ihn rastlos durch die Welt. Und als er dann nach langer Irrfahrt in Königsberg ein stilles Asyl gefunden, da ringt er wohl mit seiner Vergangenheit, aber nur mit der allerjüngsten, die in

der Penthesilea ihren dichterischen Ausdruck gefunden. Erst als er sich durch diese Dichtung innerlich befreit, wird sein Blick in frühere Tage frei. Nur in der Einsamkeit des Fort Joux, wohin er als Kriegsgefangener gebracht worden war, und von wo aus er in Briefen an seine Schwester leidenschaftlich seine Unschuld beteuert, mag die Gestalt des Prinzen vor ihm aufgetaucht sein, wie er in der Einsamkeit seiner Zelle nicht an das Unrecht glauben mag, das ihm nach seiner Ansicht widerfahren ist. Aber die leuchtende Gestalt der Amazonenkönigin drängte dann wohl dieses Bild sogleich in den Hintergrund.

Erst in Dresden hat Kleist sich ganz wiedergefunden. Hier gerät er in einen Kreis von Freunden, die ihn aufrichtig schätzen, hier verkehrt er in den vornehmsten Häusern und genießt die Freuden edler Geselligkeit nach Jahren selbstgewählten und unfreiwilligen Alleinseins, hier wärmt ihn der Beifall freundlich teilnehmender Menschen, hier endlich strahlt ihm die Sonne einer aufkeimenden Liebesneigung, die, wie es scheint, nicht ohne Erwiderung geblieben ist. „Es erfüllt sich mir alles ohne Ausnahme, worauf ich gehofft habe," ruft er freudig aus, geschwellt von neuem Schaffensdrang. Und hier, mitten in der Fülle neuer Pläne und Entwürfe, wird auch die Gestalt des Prinzen von Homburg zum ersten Male dichterisches Interesse für ihn gewonnen haben. Aber das ist nicht mehr der Prinz von Homburg des Kretschmarschen Bildes oder der Mémoires de Branden-

bourg, der sich ihm nun zu plastischem Leben formte. Vor allem ragt die Gestalt eines Weibes herein, eines Weibes, das vielleicht die Züge seiner geliebten Julie trug. Persönliche Erlebnisse spielen hier wieder eine Rolle. Kleist berichtet von einer Soiree im Hause des österreichischen Gesandten Baron Buol, in der sein „Zerbrochener Krug“ vorgelesen ward und die „zwei niedlichsten kleinen Hände, die in Dresden sind“, ihn mit dem Lorbeer krönten. Auch die Handschuhepisode in Kleists Drama mag teilweise auf ein solches persönliches Erlebnis zurückgreifen. Und wie der Dichter nun neben dem Ideal des Dichterruhms das der Liebe vor sich aufsteigen sieht, so läßt er auch dem ehrgeizigen Prinzen, der so viel von seinen eigenen Zügen erhält, ein liebendes Weib zur Seite stehen, das ihn zum Schluß mit dem Kranze lohnt. Der Gedanke an die Schluß- und somit auch an die parallele Eingangsszene seines Stückes wird also damals schon festere Gestalt angenommen haben. Durch das Hereinziehen der Prinzessin ergaben sich aber auch Analogien mit dem „Guiskard“, den Kleist nun endgültig abgetan hatte, und aus dem er wohl in andere Stücke herübernahm, was ihm verwendbar schien. Die Braut, die zwischen dem geliebten Bräutigam und dem verehrten Oheim steht, dieser totgesagte Oheim selbst, der plötzlich auf der Bühne erscheint und über den unbotmäßigen Jüngling strenges Gericht hält, das alles waren Motive, die in ähnlicher Weise auch im Guiskard waren an-

geschlagen worden, und so manches andere Motiv aus dem weiteren Verlauf des Guiskard mochte der Dichter nun hier verwerten, als er dem rohen Stoffe dramatisches Leben einzuhauchen begann.

Eine gewaltige Wandlung sollte auch die Gestalt des Prinzen selbst durchmachen. Kleist hatte hier in Dresden durch seinen Freund Gotthilf Heinrich Schubert eine neue Welt kennen gelernt, — die Welt des Okkultismus. In den Vorlesungen dieses Naturphilosophen hatte er gewaltige Anregungen empfangen, im persönlichen Verkehr mit ihm bereicherte er sein Wissen mit der ihm eigenen fieberhaften Leidenschaftlichkeit. Auch auf die Literatur dieses ihn überaus interessierenden Gebietes wird er sich gewiß mit dem Eifer seiner Frankfurter Studentenjahre geworfen haben. Da lernte er vielleicht durch Schubert ein Werk kennen, das damals großes Aufsehen erregte, die 1803 erschienenen „Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen" des berühmten Hallenser Professors Johann Christian Reil. Schubert hatte selbst aus diesem Buche geschöpft, und so konnte Kleist darin gar manches, was er aus Schuberts Vorträgen über Somnambulismus, Schlafreden, Nachtwandeln u. a. kennen gelernt hatte, mit Muße überlesen. Hier fand er die Bemerkung, daß im Nachtwandler die Sinne einzeln wirken; sein Ohr sei taub, sein Auge blind, aber sein Gefühl so scharf, daß er durch dasselbe genauer als ein Wachender unterscheide (S. 79).

Daß die Nachtwandler sich meist außer dem Anfall dessen nicht bewußt seien, was in demselben mit ihnen vorgegangen sei, sich aber der Begebenheiten der vorigen Anfälle im folgenden erinnern (S. 81 f.) und manches ähnliche. Und wie aus der schwärmerisch hingebenden Maid der Bürgerschen Ballade unter dem Einflusse dieser Studien das somnambule Käthchen entsteht, so wird aus dem zerstreuten Prinzen — denn Zerstreute und Träumer sind in jener Zeit alle Gestalten, denen der Dichter den Stempel seines Wesens aufgedrückt hat, — ein Nachtwandler. So trägt Kleists Prinz von Homburg deutlich die Signatur des Dresdner Aufenthalts.

Gerade über die Zerstreutheit fand Kleist wichtige Aufschlüsse in Reils Schrift. Reil behandelt nämlich „die Zerstreuung und die Vertiefung" als „Krankheiten der Seele", als „Anomalien der Besonnenheit und Aufmerksamkeit". Er bezeichnet also den Zustand, den Kleist an sich selbst sehr wohl kannte, und der seinen Prinzen von Homburg ganz besonders charakterisiert, als Vertiefung und definiert diese Vertiefung als einen „einstweiligen Zustand, der durch ein so festes Anheften aller Seelenkraft auf einen Gegenstand entsteht, daß außer demselben weder Sinneseindrücke noch Erinnerungen unserer Pflichtverhältnisse zum klaren Bewußtsein gelangen" (S. 108). Erinnerungen unserer Pflichtverhältnisse — hier war Kleist auf einer Fährte. Hier hatte er ein aus dem Charakter seines Helden fließendes Motiv für dessen

Pflichtverletzung. Der Prinz mußte durch das Anheften aller Seelenkraft auf einen Gegenstand so abgelenkt werden, daß er im kritischen Moment nicht hört, was er hören soll, und seines Pflichtverhältnisses auf einen Augenblick vergißt. Die Ablenkung geschieht durch den Handschuh der Prinzessin — wobei, wie erwähnt, vielleicht Selbsterlebtes im Spiele ist —, und der Keim für die Paroleszene war gegeben.

Reil schlägt aber auch Mittel und Wege vor, wie diese Seelenkrankheit zu heilen sei. Zweierlei beabsichtige eine solche psychische Kur. „Teils soll sie die Besonnenheit des Kranken wecken, teils denselben zum Gehorsam nötigen. Beides erreichen wir, mit geringen Modifikationen, meistens durch einerlei Mittel und auf dem nämlichen Wege. Durch starke und schmerzhafte Eindrücke erzwingen wir des Kranken Aufmerksamkeit, gewöhnen ihn an unbedingten Gehorsam und prägen seinem Herzen das Gefühl der Notwendigkeit unauslöschlich ein. Der Wille seiner Vorgesetzten muß ein so festes und unabänderliches Gesetz für ihn sein, daß es ihm ebensowenig einfällt, sich demselben zu widersetzen, als wider die Elemente zu kämpfen. . . . Durch Gehorsam und Besonnenheit muß der Kranke erst empfänglich für alle künftige Operationen gemacht werden. Sie sind also gleichsam die Grundlage des gesamten Heilgeschäfts" (S. 223). Reil empfiehlt, solche Kranke zu isolieren, ihnen alle Verbindung mit ihren Bekannten abzu-

schneiden, und schlägt vor, recht augenfällige Mittel zu wählen, wobei er den Mitteln, „die Furcht machen", als am schnellsten zum Ziele führend, den Vorzug gibt. „Selbst solche Kranke, die durch Güte gezogen werden müssen, fordern in dieser Periode eine ernsthafte Behandlung, um ihnen Achtung für ihre Vorgesetzte einzuflößen. Sie ähneln den Kindern, die es versuchen, ihren Willen durchzusetzen, aber bald einlenken, wenn ihrem Vorsatze ein schmerzhaftes Hindernis in den Weg gestellt wird" (S. 224). Ja ein solches Hindernis könne „auf der Stelle jeden Vorsatz zur Widerspenstigkeit vernichten".

Hier hatte Kleist, was er brauchte. Die dem Großen Kurfürsten zugeschriebene Äußerung, wie sie der Dichter aus Friedrichs Darstellung kannte und wie sie Kretschmar im Bilde verkörpert hatte, bot ihm keinen dramatischen Konflikt. Denn in dem von ferne angedeuteten Konflikt zwischen Gesetz und Menschlichkeit hatte ja der Kurfürst bereits für diese entschieden. Doch die Möglichkeit eines solchen Konflikts konnte Kleist schon damals, vielleicht nur für einen flüchtigen Augenblick, bedacht haben. Gleichviel übrigens, — hier bei Reil mußte er mit Sicherheit darauf geführt werden, ja mehr als das, hier fand er den Weg vorgezeichnet, den er zu gehen hatte. Der Prinz mußte in Haft gehalten, mußte dort durch ein starkes, furchterregendes Mittel von seiner Widerspenstigkeit „auf der Stelle" geheilt werden. Auch für die Wahl dieses Mittels, die sich übrigens aus den Worten des Kur-

fürsten ganz von selbst ergibt, konnte außerdem noch Reil maßgebend gewesen sein, der in einem eigenen Abschnitte (S. 356 ff.) von der „Todesfurcht" handelt. Die Gestalt des Kurfürsten tritt nun mehr in den Vordergrund. Er spricht das Todesurteil aus, allerdings nicht um zu strafen, sondern um zu „heilen". Der Große Kurfürst als Erzieher!

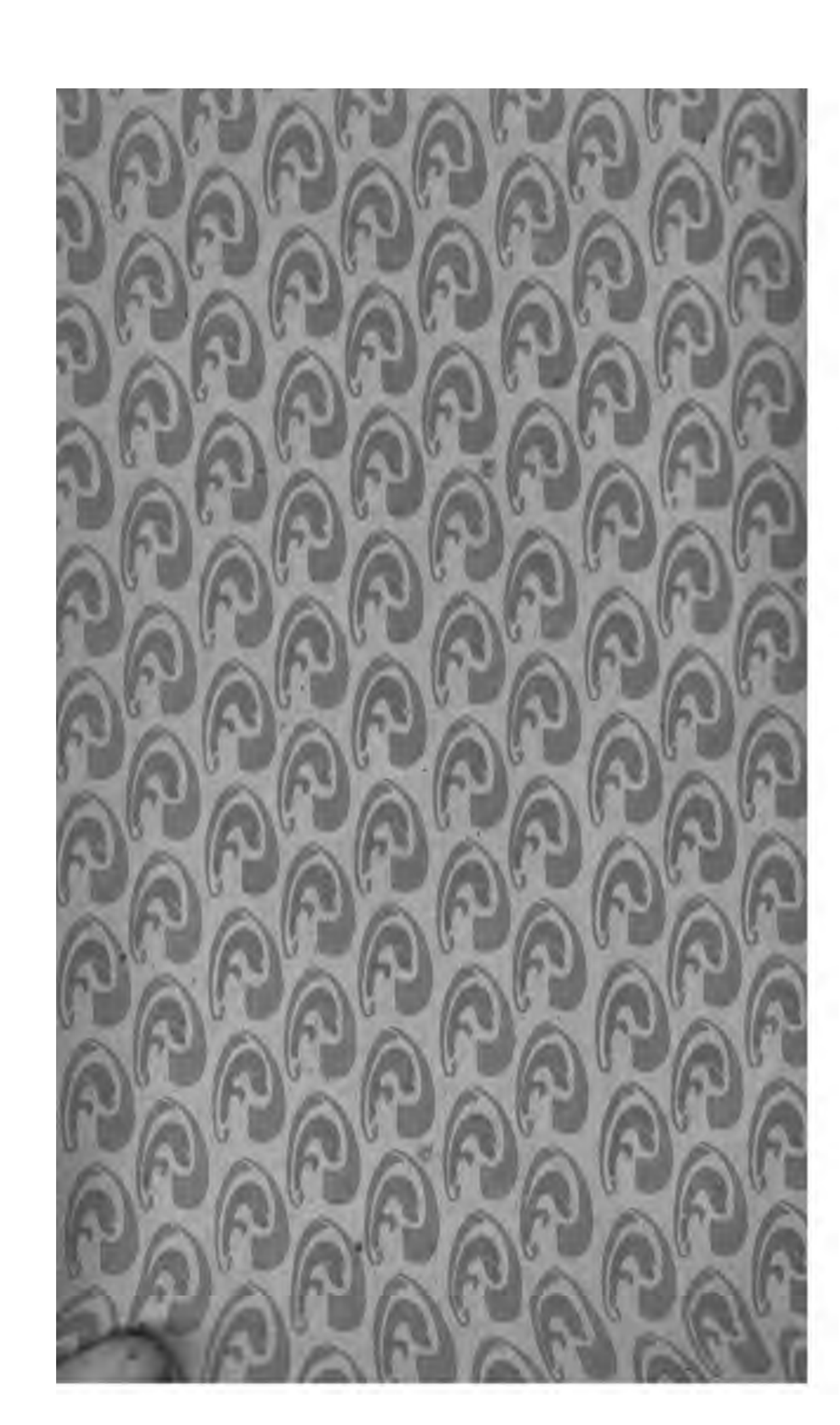
Etwas war nun freilich unbedingt nötig, dem Dichter den Stoff von dieser Seite interessant zu machen. Kleist mußte den Prinzen als heilungsbedürftig ansehen und dem Kurfürsten die Berechtigung einer solchen Heilmethode zuerkennen. Ein Umschwung in seinen Anschauungen mußte eingetreten sein, er mußte ein anderer geworden sein, als er damals in Berlin war. Und er war ein anderer geworden. Die schwere Not der Zeit, die an die Herzen der Patrioten pochte, sie hatte auch in seinem Herzen Einkehr gehalten.

Schon in Königsberg machte unter dem Druck der Ereignisse jener schroffe Individualismus der Berliner Tage, der sich ganz und gar von der „Befolgung fremder Zwecke" entwöhnt hatte, einem allgemeinen Liebebedürfnis Platz, zu dem, wie Kleist meinte, das Unglück die Menschen erziehe. Und immer mehr und mehr wird Kleist in das Lager des Altruismus hinübergedrängt, immer mehr knüpft er sein Schicksal an die politischen Ereignisse, das Wohl seines Ichs an das Wohl der Gesamtheit. Vollends als Österreich zum Kriege gegen den Unterdrücker

rüstet, läßt es ihn nicht mehr in Dresden. Er muß sich „den Begebenheiten in die Arme werfen". Er findet, daß man sich mit seinem ganzen Gewicht in die Wage der Zeit werfen müsse, und wünscht sich eine Stimme von Erz, sie vom Harz herab den Deutschen abzusingen. Er will über Prag nach Wien. Und die Gestalt des Prinzen begleitet ihn auf seiner Reise. Wenn er in Prag in einem Aufsatze „Was gilt es in diesem Kriege?" die Frage stellt, ob es „den Ruhm eines jungen und unternehmenden Fürsten gelte, der in dem Duft einer lieblichen Sommernacht von Lorbeeren geträumt hat", dann sehen wir, daß der Rahmen seiner Dichtung ihm klar vor Augen steht. Noch nicht so klar vielleicht das übrige. Erst die unglückliche Schlacht bei Wagram schafft ihm selbst innere Klarheit. Noch nie sei er so erschüttert gewesen wie jetzt, schreibt er der Schwester. „Nicht sowohl über die Zeit, als darüber, daß ich bestimmt war, es zu überleben." Nun erst kam Kleist, belehrt durch die traurige Wirklichkeit, dazu, in der Disziplin das stärkste Bollwerk jedes Staates zu sehen. Nun erst wird ihm wohl auch das rein menschliche — wenn man will auch pathologische — Problem des „Prinzen von Homburg" zu einem ethischen Problem, nun sieht er erst die Lösung des Konfliktes in der Weise, wie wir sie im Drama vorfinden, nun wird ihm dieser Vorwurf, der aus ganz anderen Gründen sein Interesse geweckt hatte, zu einem Hohenlied der Disziplin. Jetzt erst drängt es ihn, nieder-

zuschreiben, was er die Jahre über unklar mit sich herumgetragen hatte, und so überrascht er denn, nach Berlin zurückgekehrt, seine Freunde mit seinem reifsten Werk. —

So spiegeln sich in Kleists „Prinzen von Homburg" Jahre seines Lebens mit ihren äußeren und inneren Eindrücken, mit ihrem Stimmungswechsel, ihren Wandlungen wieder. Auch die letzte Wandlung im Gemüte des Prinzen sollte Kleist an sich selbst erleben. Der dem Problem des Willens zum Leben das kühnste dichterische Denkmal gesetzt, ging wenige Monate später freiwillig in den Tod mit jener Heiterkeit und Seelenruhe, mit der der Prinz nach schwerer Prüfung in den Tod zu gehen bereit war. Ihm aber war nicht jene plötzliche Wendung des Schicksals beschert, die uns in seinem „Prinzen von Homburg" an Käthchens Märchenglück gemahnt. Und so nahm er sich selbst, was das Leben ihm versagte, — stillen, kampflosen Frieden.




Stanford University Libraries
3 6105 009 602 637

